



# La Preciosa Sangre

**U** UPAEP

**MUSEO  
UPAEP**

# DIRECTORIO

Dr. Emilio José Baños Ardavín  
*Rector*

Dr. Mariano Sánchez Cuevas  
*Vicerrector Académico*

Mtro. Eugenio Urrutia Albisúa  
*Vicerrector de Investigación*

Mtro. Luis Fernando Roldán de la Tejera  
*Director de Formación, Cultura y Liderazgo*

Mtra. Evelin Flores Rueda  
*Directora de Museo UPAEP*

Colaboradores

Dr. Noé Blancas Blancas  
*Corrección de estilo*

Lic. Vanessa Elizabeth Díaz Jorge  
*Diseño editorial*



# ÍNDICE



..... página **5**  
La materialidad  
y el proceso de la obra.  
*Santos Cuatecontzi*

..... página **16**  
La imagen de la Preciosísima  
Sangre y el Melismós.  
*Hugo Gerardo Monterrosas Melgarejo*

..... página **30**  
Una mirada de la sociedad  
poblana del siglo XIX.  
*Vianey Bautista Díaz*

..... página **38**  
La imagen como objeto  
de la enseñanza  
y el aprendizaje.  
*Mariana Cruz Ugarte*

# Prólogo

LUIS FERNANDO ROLDÁN DE LA TEJERA

## Una invitación a elevar la mirada

**N**uestros días, en medio de las adversidades y contrariedades que vivimos como sociedad, se convierten en una oportunidad extraordinaria para responder al momento histórico que enfrentamos como humanidad. La proximidad, así como el contacto con las distintas realidades, son una invitación a elevar la mirada y dar un horizonte trascendente a nuestros días.

La vida es continuo caminar, donde integramos hallazgos y aprendizajes del proceso mismo, para ello requerimos promover un profundo conocimiento personal, cultivar la interioridad y formar una consciencia crítica que permita asumir compromisos con el entorno. Para ello, el arte nos ofrece por medio de la observación, la reflexión y el análisis, una oportunidad para valorar su influencia en el desarrollo de la sociedad y su impronta en la vida de las personas.

*El arte nos sensibiliza, no como una finalidad en sí misma, sino como un medio de autodescubrimiento, de enseñanza, de provocación al futuro, donde nos invita a asumir nuestra condición humana, con sus limitaciones y potencialidades, siendo un continuo recordatorio de quiénes somos y a dónde vamos.*

*Dentro de las distintas formas de comunicarnos, el arte provoca esa mirada que ha acompañado a la historia en sus claroscuros, dotándola de dinamismo, alegría y esperanza, recogiendo también sus tristezas, dolores y añoranzas, permitiendo así cultivar recuerdos que se hacen vida, convirtiéndose en una herencia que se guarda en la memoria.*

*En esta investigación interdisciplinaria, encontraremos la riqueza de una mirada compartida, entre especialistas, académicos y estudiantes, se nos invita a valorar el impac-*

to de imágenes e ideas en una narrativa que acompaña a la persona a entender mejor las distintas realidades que experimentamos, así como los retos que debemos asumir ante un cambio de época, considerando los vertiginosos avances científicos y tecnológicos.

Apreciaremos la riqueza de la experiencia situada en el ámbito educativo, siendo el arte un medio privilegiado que enriquece el proceso de enseñanza – aprendizaje, creando verdaderos ecosistemas de encuentro, colaboración, diálogo, apertura y co-creación. Dejémonos provocar por aquellas buenas prácticas que, por ejemplo, ampliaron los horizontes de la enseñanza, convirtiéndose en estrategias de evangelización, de cimientos para formar cultura y de aporte al sentido último de la propia existencia.

En un mundo donde las percepciones, estímulos sensoriales o apreciaciones, influyen de manera considerable en la forma de pensar y actuar de las personas, resulta relevante analizar cómo se proponen experiencias significativas que busquen cubrir a la persona de manera global, o dicho de mejor forma, de manera integral, considerando sus dimensiones intelectual, afectiva, volitiva, social y espiritual.

Dentro del propio recorrido, se nos invita a descubrir cir-

cunstancias y acontecimientos sociales que no solo marcaron a una generación, sino que de alguna forma se mantienen vigentes hasta la fecha: desde divisiones políticas en las autoridades o la forma en que una sociedad se organiza, enfrentando dilemas morales, problemáticas sociales, donde se sufre una vulnerabilidad que condiciona a la persona y que, a pesar de ello, la fe, el fervor popular y el idealismo, alimenta la esperanza por una vida mejor.

Es cierto, muchas formas tenemos para comunicarnos, quizá pocas tan sensibles y especiales como las que se esconden en el arte, esa capacidad que desarrolla en las personas para entendernos, dialogar, relacionarnos con los otros, para encontrarnos no con algo, sino con alguien, en un llamado empático para convivir y formar cultura.

Y es precisamente ese “Duc in altum” una invitación constante a remar mar adentro, a atrevernos a vivir plenamente, aportando una visión trascendente de la vida, en un compromiso genuino por el bien común. La misión pedagógica de la universidad, incluso su cometido histórico, no podría lograrse sin el aporte cultural en la construcción de una civilización donde se valore a cada persona en su dignidad, se humanicen los vínculos entre los integrantes de la comunidad y se promuevan relaciones basadas en el respeto, amor y paz.

# La materialidad y el proceso de la obra

SANTOS CUATECONTZI

Desde la aparición de la humanidad en el planeta Tierra, los seres humanos han estado en constante retroalimentación con la realidad que los rodea, a partir de manifestaciones como expresiones culturales y el lenguaje del Arte. Gracias a este último, dada su función de testimonio, se ha podido conocer mucho de lo que asombraba, motivaba e incluso atemorizaba al hombre en cada momento histórico. Por ello es de suma importancia recorrer el camino surcado a través de la historia del arte y observar el desarrollo del lenguaje pictórico como una manera de adentrarse al mundo sensorial, lenguaje que ha sido inherente a la cotidianidad de los seres humanos y a los grandes acontecimientos a lo largo del tiempo.

Cuando el ser humano comienza a hacerse consciente del lugar donde se encuentra, surge la aproximación intuitiva a los objetos que lo rodean, con lo que va armando un conocimiento de su realidad material y su com-

posición. Puede ser que al inicio un objeto fuera sólo parte de la realidad, pero a través del proceso de transformación la humanidad fortalece su camino hacia la construcción de experiencia, que le ayuda a desarrollar herramientas paralelas al proceso conceptual. Aquello que inició como fricción, como una mancha gestual o como un accidente, se constituye como algo formal, dando lugar al lenguaje y a la forma de representación ligada a lo figurativo, logrando traducir aquello que le sucede e impacta metafóricamente en su persona. El estudio del lenguaje pictórico y sus respectivas técnicas es vital, además, para comprender cómo la construcción llamada realidad



es percibida por los seres humanos, así como para acercarnos a aspectos fundamentales como la trascendencia y la comprensión de lo inexplicable a través de la lógica y la razón.

En estos desarrollos cognitivos emparentados con el campo de la pintura, la técnica al óleo ocupa un lugar fundamental, ya que esta técnica conjuga mucho del espíritu de búsqueda característico del ser humano, pues conjunta aspectos técnicos, simbólicos y conceptuales, que ayudaron a encaminar un lenguaje que fue semillero de otros procesos artísticos. El dibujo y la pintura fueron detonantes para ampliar el campo de la comunicación humana, ya que aquello que era

percibido por la mirada podía ser representado, buscando replicar el marco emocional que rodeaba a dicho suceso. En este escrito se hablará de cómo la técnica al óleo fue ganando terreno frente a otros procesos para la representación de formas y ambientes, cobrando gran popularidad entre los practicantes de la disciplina pictórica, misma que permanece hasta nuestros días.

El óleo está conformado por diferentes elementos, entre los cuales sobresalen el aceite de linaza y los llamados pigmentos. El aceite proviene de una semilla llamada lino, cuyas propiedades ayudan a tratar diversos padecimientos; su consistencia y manejo lo convierten en el aglutinante adecua-



Figura #  
Composición del óleo

do para la preparación de colores al óleo, su desplazamiento le da cualidades plásticas, muy apreciadas por los pintores. Por otra parte, los pigmentos son polvos generados a partir de elementos tan distintos como plantas o minerales, hablándonos a su vez del desarrollo de tecnologías propias de la época.

La necesidad de mostrar y de comunicar a través del arte hizo que se buscaran los medios más adecuados para hacerlo: la utilización de la cochinilla para la obtención de un pigmento, el uso de minerales para las coloraciones amarillentas o verduzcas o la obtención de pigmentos marrones por medio de restos molidos de momias egipcias.

La alquimia jugó un papel importante en la producción de materiales para el arte. Desde sus inicios, sus investigaciones se fueron conformando de muchas fuentes y eran transmitidas de manera oral, sin contar con muchos escritos, manteniendo así muchos de sus descubrimientos en una casi total secrecía.

La alquimia fue vinculándose con campos como la medicina o la química, sirviendo de base para campos de conocimiento formales que se constituirían tiempo después. Algunas de estas investigaciones que se habían mantenido ocultas fueron saliendo a la luz hasta quedar plasmadas en escritos que se fueron materializando entre los años 1600 y 1700. Estos es-

critos sirvieron como una base lo suficientemente sólida para establecer un vínculo inquebrantable entre el gremio de artesanos y pintores, ya que ambos encuentran en los procesos alquímicos una base de donde abreviar para desarrollar sus pigmentos y sus futuras derivas en la construcción de cánones y formas de trabajar la Pintura.

Para el siglo XIX este conocimiento se había propagado por todo el orbe. La técnica al óleo fue utilizada de manera intensa para las representaciones figurativas, ya que el aceite como aglutinante de los pigmentos permite una oxidación gradual, lo cual ayuda a lograr difuminados más precisos, correcciones a la composición propuesta y aplicación consistente en el soporte. A su vez, esta oxidación permite que, con el paso del tiempo, se aprecie el camino recorrido por la acción de la química sobre la tela, es por ello que el craquelado aparece en estas piezas, principalmente si éstas han sido expuestas a cambios de temperatura o la acción directa de los rayos solares.

En esta época se va construyendo la manera formal de aplicar el óleo en las superficies, iniciando con una capa ligera y continuando con capas futuras, en las cuales se aplicaba mayor cantidad de aceite de linaza. Debido a que la aparición de pinturas acrílicas se dio en siglos posteriores, esta base histórica del óleo fue muy importante, ya que constituyó

una de las fortalezas del lenguaje pictórico, brindándole un lugar privilegiado dentro de los lenguajes artísticos de vanguardia.

Otro aspecto de los siglos XV y XVI es el auge del llamado Renacimiento, una época caracterizada por la aparición de diferentes aspectos que dotarían al conocimiento humano de saberes que le permitirían una representación adecuada de la realidad que se percibía a través de lo visual y lo sensorial. La aparición de la perspectiva dota al lenguaje pictórico de tridimen-

***“La sangre es uno de los elementos pictóricos más complicados de representar, ya que depende de la combinación de colores, existiendo el riesgo de crear un tono muy oscuro o muy claro.”***

sionalidad, logrando generar aspectos espaciales dentro de la misma obra, obligando a mejorar todos los elementos utilizados para crear piezas artísticas. Los lugares donde se fue construyendo el conocimiento de estos lenguajes fueron los talleres, que se establecieron como parte fundamental en la formación de futuros maestros, quienes desde temprana edad fueron consolidando su aprendizaje y a su vez generando su propia voz. Muchos de estos aprendices provenían de países vecinos de Italia y, al regresar a sus propios

países, expandían este conocimiento en todo el territorio. El comercio y la navegación fueron fundamentales para que estos conocimientos llegaran a otras latitudes. Fue así que el continente americano fue recibiendo esta influencia y haciéndola propia, dotándola de algunas características locales.

Sirva este momento para hacer una pequeña pausa para comentar sobre el proceso creativo, ése que sucede antes del primer esbozo, del primer trazo, de la primera mancha. Ese momento en que surge la idea y se toma la decisión de plasmar algo. Ese algo que estuvo rondando en la mente de la persona que se encuentra delante del bastidor, de la hoja, del trozo de manera o cualquier otro soporte. Ese momento en que inicia la traducción, la filtración de la idea a través de los diferentes saberes técnicos de la época para dar comienzo a una serie de tensiones dentro del espacio usado para pintar. Cuestiones tecnológicas propias de una época se manifiestan en las diferentes acciones que las personas realizan a lo largo del día o durante una época, dándose conjugaciones entre cuestiones de representación y preceptos aceptados a nivel general que permiten un encuadre o enfoque de aquello que se va a representar y que logra emitir una primera lectura sobre lo que se encuentra en la pieza.

La comunicación, aquello que se entabla entre el emisor y el

receptor, dándose por medio de un mensaje constituido por elementos propios del lenguaje, se filtra también en expresiones artísticas, no importando que la persona ubicada frente al bastidor sea un iniciado o veterano en estas lides; la necesidad de plasmar aspectos de la cotidianidad, así como otros relacionados a la devoción, el fervor, el agradecimiento o las emociones, dejan su impronta en estas piezas.

Esta es una anotación importante, pues el espectador de las piezas puede intuir algunos de estos aspectos comentados anteriormente. En muchos casos, quienes trasladan estos sentimientos a la madera, el metal o la tela, cuentan con los saberes para trabajar estas obras. La elaboración de colores al óleo, por ejemplo, requería una serie de conocimientos: el tipo de pigmento a utilizar, el medio necesario para generar un color con la suficiente plasticidad para trabajarlo en la superficie elegida, los elementos metálicos indicados para generar los terminados en plata y oro, mismos que eran muy apreciados en el lenguaje pictórico general y en la pintura religiosa en particular.

Conocemos a través de la historia los procesos de diferentes pintores que lograron manifestar y sublimar una serie de situaciones de tal modo que pudieron ser catalogadas como Arte, pero también debemos considerar a los artistas anónimos que trabajaron con los medios a su alcance y con las cir-

cunstancias que su contexto les permitió. Por ello es importante que todo este material histórico, esta memoria contenida en estas piezas se conserve, estudie y retroalimente para seguir conectando con las generaciones presentes y futuras. Por esta misma razón, el conocimiento de los elementos técnicos que constituían los procesos pictóricos es fundamental para detectar el mejor modo de proteger y permitir su conservación.

Regresando a la época renacentista, la veracidad era una parte muy importante en la representación. Dicha veracidad pictórica se elaboraba a través de un basamento técnico que permitía mezclar y lograr los tonos adecuados, la tridimensionalidad a los objetos, etc., dando pauta para adentrarse de manera somera en uno de los elementos formales que constituyen la pintura religiosa: la representación de la sangre.

La forma en que se combinan diversos colores ayuda a generar un tono adecuado para la representación del líquido hemático, esto nos habla de una base formal de aprendizaje que se fue estructurando a lo largo del tiempo y que fue ayudando a la elaboración de piezas como la que origina esta publicación.

La sangre es uno de los elementos pictóricos más complicados de representar, ya que depende de la combinación de colores, existiendo el riesgo de crear un tono muy oscuro o muy claro. El

carmín es el color que sirve de base para preparar el color rojo sangre, pero dependiendo de las cantidades y los componentes de los otros colores para lograr el efecto deseado, el tono puede variar. Esta situación hace evidente la preparación rigurosa que se debía seguir en el aprendizaje de la pintura para ejecutar con destreza este reto.

En la creación de este tono participan el café y el azul; por ello era importante seguir casi al pie de la letra las cantidades sugeridas por el maestro; pero si nos desplazamos a pensar esta pieza como una imagen que da una idea general de la cual solo observamos una parte, podemos asumir que la aplicación de un tono cercano al carmín cumpliría cabalmente la misión de representar la sangre que reboza la copa en la escena.

Aspectos como la perspectiva nos permiten pensar que la obra sobre la que se centran los diferentes artículos que componen esta publicación es en realidad parte de una pieza más grande; los elementos compositivos de esta pintura nos remiten a otra composición de mayor dimensión. Podríamos asumir que este cuadro es un detalle de la pieza completa.

Al comentar aspectos relevantes de esta pieza de arte popular, debe considerarse que ha logrado conservarse en muy buen estado, ya que los colores y elementos que en ella aparecen, permanecen muy cerca del tono

original. El óleo, por ser un aceite, permite un secado lento, originando con ello una oxidación que da pie a un secado superficial, mas no total. Este y otros aspectos conformaban el bagaje de los grandes maestros que transmitieron sus conocimientos por varias generaciones. Para ello era importante también conocer el tipo de superficie sobre la que se iba a trabajar, si era tela, el tratamiento era diferente al que requerían la madera o el metal.

Aquellos soportes que no eran tela requerían un lijado, que ayudaría a generar una superficie con suficiente agarre para integrar el elemento aceitoso. Es de vital importancia saber la manera de aplicar el óleo en las piezas, ya que de ello dependerán las futuras reparaciones que deban realizarse para mantenerla en óptimas condiciones.

Para la elaboración de una pieza al óleo, es fundamental pensar en la imprimatura, es decir, la primera capa que va sobre el soporte. Su importancia radica en que, gracias a ella, la superficie contendrá las cargas pictóricas de mejor manera, alargando la durabilidad de los elementos aplicados. Estas imprimaturas utilizaban huevo o cola de conejo. Algunas imprimaturas pueden ser identificadas por el olor que se transmite a través de la capa pictórica aplicada. Es necesario considerar también la temperatura al momento de elegir la imprimatura. El clima ejerce una acción constante sobre las pie-



*La Preciosa Sangre de Cristo.*  
Colección Museo UPAEP

zas de arte, por ello era importante conocer los tiempos de secado que requerían las obras, el lugar donde se realizaría la pieza y los emplazamientos finales donde la obra permanecería una vez terminada. Considérese que desde la antigüedad se fueron conformando colecciones que, en gran parte, eran dispuestas en lugares como iglesias, casas o talleres, con condiciones variadas. Es por ello que en el Renacimiento surge la idea de crear un lugar donde conjuntar dichas colecciones para contribuir a su protección y conservación.

Sin embargo, también se daba la práctica pictórica de manos anónimas, que conservaban estas piezas para su entorno personal. Es gracias a esto que muchas de estas piezas de arte popular pudieron ser agrupadas para servir en la apreciación y estudio de las condiciones en las que fueron realizadas.

Respecto a la pieza que lleva por título *La Preciosa Sangre de Cristo*, la cual es el eje vertebral de la serie de artículos aquí presentados, se deben considerar diversas circunstancias para su análisis. En primer lugar, al observar con detenimiento el borde de la capa que contiene la sangre, uno puede notar que las gotas que recorren una parte de la copa no fueron representadas de manera continua, sino que están puestas ahí con el pincel en un punto muy cercano a lo seco, pues se puede traslucir el dorado que conforma el cuerpo del recipiente. Con esta

observación podemos pensar que el tono metálico fue aplicado antes que el color que representaría la sangre. Anteriormente se ha hablado de la perspectiva y la composición como elementos que ayudan a pensar que este cuadro forma en realidad parte de una pieza más grande o de un políptico. Los tiempos requeridos para la realización de piezas como estas eran enormes, por lo que una rápida aplicación del tono sangre sobre el dorado nos habla de la importancia que se le daba al conformado general de la pieza.

Otro aspecto que puede notarse es el buen estado del color dorado de la copa. Para la elaboración de este color se requerían elementos metálicos, y el fondo era muy importante para obtener un buen acabado, es decir, que no perdiera con el paso del tiempo. Las capas primigenias aplicadas en la tela, que sirven para sostener toda la carga pictórica que se pondría después, son muy importantes. Es justo en fondos como los grises o pardos donde el dorado o plateado lucen mejor, ya que el contraste entre tonos apagados y encendidos genera una tensión que ayuda a disponer de tonalidades claras para dar un aspecto tridimensional a la copa.

La pintura es un lenguaje de tiempos, en donde es necesario ser paciente y los silencio. Por ello las veladuras o las aplicaciones de óleo en los puntos específicos de la creación de la pieza se traducen como parte de la ejecución de la pieza.

La observación juega un papel importante en el análisis de esta obra, pues nos ayuda a imaginar los escenarios en que se inspiró el autor, y a plantearnos preguntas como: ¿El ángel del ángulo izquierdo superior está concluido? Al observar el otro ángel que se encuentra dándonos la espalda, se percibe que la figura está sosteniendo la copa y ayuda a levantarla para que permanezca flotando, por eso mismo es que el ángel del ángulo izquierdo se encuentra arriba, ayudando al sostenimiento del cáliz. Ahí se alcanza a observar una parte de sus dos alas, sugiriendo que parte del cuerpo de este ángel permanece oculto detrás de la copa; sin embargo, si esto fuera cierto, una parte mínima del cuerpo del ángel tendría que aparecer justo debajo del brazo que se mantiene unido a la copa.

Esta situación da pauta para ge-

nerar una serie de comentarios sobre la forma en que el autor realiza la figura humana. La anatomía es uno de los campos apasionantes dentro de la representación, ya que de ello dependía mucho de la apuesta de veracidad que proponían la mayor parte de piezas realizadas en el siglo XIX. Esta figuración requería de una constante práctica, de un ejercicio continuo de observación y realización, que permitiera robustecer la calidad de la pieza. Al hablar de arte popular, se puede notar un fuerte acento en la representación humana, pero no en su aspecto formal, sino como una forma de identificar que aquello representado en la pieza pertenecía al mundo de lo humano y, al intersectarse con el campo de lo místico, surgían otros elementos plenamente identificados con la religión, de manera que era de vital importancia construir una narra-



*Figura #*

*Detalle de obra La Preciosa Sangre de Cristo. Colección Museo UPAEP*

tiva visual coherente, que permitiera al espectador realizar una correcta lectura.

Considerando las posibilidades que la imagen presenta, se puede considerar si la pieza está “en proceso”, si todavía queda espacio

***“La pintura es un lenguaje artístico que requiere de espacios conformados por silencios y contemplaciones, es una disciplina artística que tiene una relación literal y simbólica con el tiempo”***

para algún otro elemento compositivo que no llegó a ser realizado, esto, pensando que el cuadro fuera una pieza única y no formara parte de una más grande.

La pintura es un lenguaje artístico que requiere de espacios conformados por silencios y contemplaciones, es una disciplina artística que tiene una relación literal y simbólica con el tiempo, ya que, a través del soporte donde se pinta, el artista hace consciencia de las capas de óleo necesarias para llegar al efecto deseado. La enseñanza de esta técnica implicaba tener un conocimiento del material utilizado y gracias a ello era posible realizar mezclas sin que en ellas cruzara agua, lo cual generaría un proceso prematuro de craquelado. El paso del tiempo es vital en estos procesos; el artista debe esperar a que el óleo se oxide para que dé paso a la aparición del secado superficial, señalando que se puede continuar con la siguiente capa.

En esta dinámica, la aparición de la primera capa en la tela es de lo más importante. Esta capa debe ser lo más magra posible, ya que al ir haciendo una integración del aceite de linaza gradualmente, se tendrá una mejor recepción de los colores, lo cual permitirá que se adapten de mejor forma a los cambios de temperatura, de manera que no se afecte en términos generales el cuadro; previniendo con esto daños prematuros.

Lo anteriormente descrito permite aseverar que La Preciosa Sangre fue una pieza realizada dentro de un marco temporal determinado, mismo que permitió los secados y la integración de los colores aplicados. También se puede observar que la elaboración de esta pieza observó un proceso adecuado ya que se conserva en excelentes condiciones, tanto en su factura general como en los colores utilizados.

Otro factor que es importante mencionar es que el tiempo para la realización de un cuadro está íntimamente relacionado con una forma de ritual; siempre hay un proceso de alistamiento de los materiales a utilizar. Después viene el tiempo utilizado para trabajar en la tela y, finalmente, el momento para realizar la limpieza de las herramientas usadas. Esto último también es de suma importancia, pues esto hace que los colores mantengan su tono y no contaminen a otros.

En una revisión general de la pieza, podemos observar que

los colores tienen una homogeneidad completa, que conservan sus características y que no se observa la aparición de otro color que ensucie el tono original.

Todas estas afirmaciones técnicas nos hablan de un proceso tanto metodológico como pedagógico, ya que estos pasos que se siguen para la elaboración de una pieza son vitales para la obtención del resultado deseado. Por último, al pensar que la pintura es un ritual, se reflexiona también sobre la etapa que el artista debe pasar, ese proceso de meditación en que se adentra en sí mismo para tener pulsando de manera constante los motivos que originan la pieza y que se manifestarán en la misma.

Para concluir es importante mencionar que la pintura es uno de los lenguajes artísticos que toma en cuenta el futuro. El dibujo habla del tiempo presente, de la captura de una situación ocurrida en el marco de una realidad presente. En tanto la pintura siempre reclama visibilidad desde su aparición en la

tela, pared o cualquier soporte utilizado, tomando en cuenta el futuro dentro de su proceso técnico. Muchas de las piezas contenidas dentro de la Historia del Arte fueron pensadas para conservarse para la posteridad.

Los avances tecnológicos actuales han permitido que los grados de conservación y protección de estas piezas sean muy altos, tomando en cuenta que la temperatura y el clima han ido cambiando con el paso del tiempo y la acción humana sobre el medio ambiente. Esto también ha permitido que las generaciones actuales y futuras conozcan algunos aspectos de la cotidianidad de los artistas y personas de determinada época, ayudando a mantener constantes los diálogos entre las diferentes etapas del tiempo y permitiendo el acercamiento y reconocimiento de aquello que sigue motivando a los seres humanos, las emociones que son imperecederas y que se manifiestan en el legado artístico originado desde los albores de la humanidad. ■

## REFERENCIAS

San Andrés, Margarita, Sancho, Natalia. De la Roja José Manuel. *Alquimia: pigmentos y colorantes históricos. Anuario de química, 2010,106(1), 58-65*

¡Artistas europeos pintaron con momias sus obras maestras! (2018, 9 de agosto). Recuperado de <https://www.genesispanol.com/el-mundo/pigmento-con-polvo-de-momia-atiguo-egipto-artistas-europeos-delacroix/>

Artenaturaleza. Como utilizar la cola de conejo para reparar telas de pintar, (2012, 20 de septiembre) recuperado de <https://artenaturaleza.com/?p=262>

Bekcett, W., (2002) *Historia de la pintura*. Barcelona, Blume.

# La imagen de la Preciosísima Sangre y el Melismós

Hugo Gerardo Monterrosas Melgarejo



*“Tomen y coman;  
esto es mi cuerpo [...].  
Beban todos de ella:  
esto es mi sangre”.*

*(Mateo 26, 26-28).*

Estas fueron las palabras con las que Cristo instituyó la Eucaristía durante la Última Cena con sus discípulos antes de su pasión en el Gólgota. El Sacramento del Cuerpo y la Sangre es un elemento fundamental en la doctrina y culto cristiano, y un tema concurrido en las disciplinas artísticas a través de los siglos. En la arquitectura, los diseños de iglesias y catedrales en diversos estilos son destinados a la celebración del culto eucarístico. En la música, la “misa” es incluso un género musical. En la literatura es un tema concurrido en motetes, sonetos e himnos. Y la pintura no es la excepción, desde los primeros símbolos paleocristianos hasta en obras del arte moderno, el tema eucarístico es recurrente.

“Tomen y coman; esto es mi cuerpo [...]. Beban todos de ella: esto es mi sangre” (Mateo 26, 26-28). Estas fueron las palabras con las que Cristo instituyó la Eucaristía durante la Última Cena con sus discípulos antes de su pasión en el Gólgota. El Sacramento del Cuerpo y la Sangre es un elemento fundamental en la doctrina y culto cristiano, y un tema concurrido en las disciplinas artísticas a través de los siglos. En la arquitectura, los diseños de iglesias y catedrales en diversos estilos son destinados a la celebración del culto eucarístico. En la música, la “misa” es incluso un género musical. En la literatura es un tema concurrido en motetes, sonetos e himnos. Y la pintura no es la excepción, desde los primeros símbolos paleocristianos hasta en obras del arte moderno, el tema eucarístico es recurrente.

La universalidad del tema eucarístico en el arte pictórico cristiano conlleva diferencias de su representación entre dos vertientes importantes del cristianismo: el catolicismo y la ortodoxia, la tradición cristiana occidental y la oriental, respectivamente. El presente artículo presenta un análisis de dos

representaciones pictóricas que muestran el tema de la Eucaristía en ambas tradiciones; por un lado, la imagen de la Preciosísima Sangre; por otro, el icono Melismós.

Para analizar ambas representaciones pictóricas, cabe distinguir ambas tradiciones cristianas, en aspectos históricos y doctrinales. Posteriormente se expondrá un análisis de cada una. En primer momento de sus valores estéticos. Posteriormente de sus valores simbólicos y religiosos, que han derivados de sus propias fuentes históricas, dogmáticas y devocionales. Ambas imágenes eucarísticas constituyen temas iconográficos que se han extendido y evolucionado durante siglos.

Después de casi tres siglos de persecuciones fraguadas por los Emperadores romanos, el cristianismo se convirtió en la religión privilegiada dentro del Imperio cuando el emperador Constantino “El Grande”, promulgó el Edicto de Milán, en el año 313 (Gil-Tamyó, 2017). El mismo emperador refundó en el 324 la ciudad de Bizancio. Se denominó Constantinopla en su honor y fue convertida en capital de todo el Imperio. Por lo que pronto floreció y compitió con Roma política,

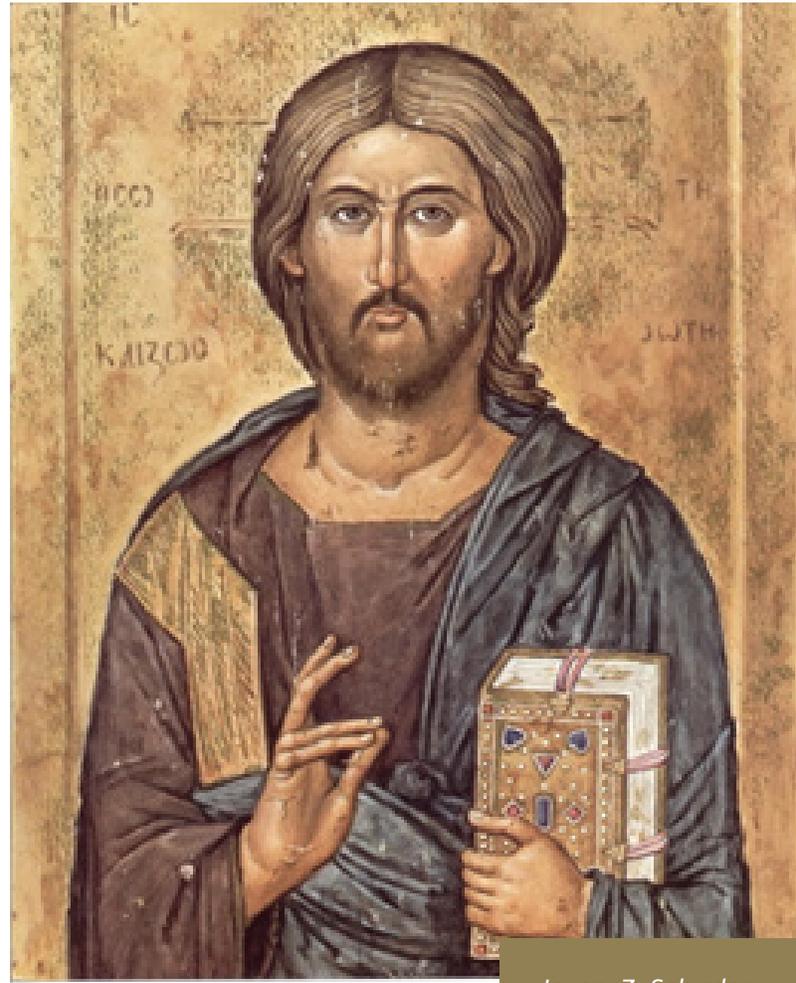
***En la imagen de la Preciosísima Sangre sobresale como elemento principal de la composición un cáliz dorado, en el que se vierte un chorro de líquido rojo que ha llegado al borde y comienza a derramarse.***

cultural y religiosamente. Mereció incluso el nombre de “Segunda Roma” o “Nueva Roma”. El sucesor de Constantino, Teodosio declaró el cristianismo reli-

gión oficial del Imperio Romano en el Edicto de Tesalónica en el año 380. Tras su muerte, en el 395 el Imperio fue dividido entre sus hijos Honorio y Arcadio. El primero gobernó el Imperio de Occidente con capital en Roma; y el segundo el Imperio de Oriente, denominado también Bizantino, cuya capital fue Constantinopla (Hernandez 2014).

Los Patriarcados de las Capitales imperiales compitieron por la supremacía sobre toda la cristiandad. Entre ambas surgieron diferencias disciplinarias, culturales y dogmáticas. El Oriente prefirió como lengua litúrgica el griego, mientras que el Occidente el latín. En el Oriente el uso exclusivo de iconos, en el Occidente el uso tanto de imágenes como esculturas. Luego de siglos de tensiones, en el año 1054 quedaron separadas la Iglesia Católica Romana y la Iglesia Ortodoxa (Robira, 2004). Previo al cisma, ambas iglesias habían celebrado los 7 primeros Concilios, desde el de Nicea del año 325 hasta el de Nicea II del 787. Estos concilios y los que cada una celebró posteriormente influyeron en el uso y cánones del arte (Canals, 2004). Por ejemplo, después de largas disputas e incluso guerras sobre el uso o la prohibición de las imágenes, el Concilio de Nicea II aprobó la veneración de imágenes sagradas (Juan Pablo II, 1987).

Católicos y Ortodoxos comparten y difieren en algunas prácticas religiosas y dogmas de fe. Ambos



*Jovan, Z. Salvador y Fuente de la Vida, Siglo XIV. Temple sobre madera. Galería de arte, Skopje.*

comparten el Credo como síntesis de los principales dogmas de fe. Veneran a Santa María, la madre de Cristo; y rinden culto a los Santos. Difieren, por ejemplo en el dogma sobre la procedencia del Espíritu Santo. Ambas reconocen siete sacramentos. Para ambas la Eucaristía es la presencia real de su Cuerpo y Sangre en el Pan y el Vino, a diferencia de otras denominaciones cristianas. Sin embargo, varían en cuanto a sus ritos Eucarísticos. En el catolicismo se utiliza un pan ázimo, sin levadura, denominado “hostia”; mientras que la Iglesia ortodoxa utiliza un pan con levadura denominado “prósfora” que significa oblación. El canto litúrgico del catolicismo actualmente

se acompaña de instrumentos, el de la ortodoxia es a capela (Iglesia Ortodoxa Antioquena, 2013). El rito Eucarístico en el catolicismo se denomina comúnmente “Santa Misa” o simplemente “Misa”, apelativo que proviene de “Missio”, del verbo latino enviar, que hace referencia al envío de los fieles al final del culto (CIC 1332). Por otra parte, en la Iglesia de Oriente, a la celebración eucarística se denomina “Divina Liturgia” o simplemente “Liturgia”, que proviene del griego leiturguía que se traduce como el “culto del pueblo”. (Tobón, 2015). Cada cual tiene sus propios ritos y símbolos.

Cabe señalar que catolicismo y Ortodoxia coinciden en el uso de imágenes; sea para veneración, devoción o adoctrinamiento, lo mismo que para embellecer los espacios sagrados. A diferencia de otras denominaciones cristianas, donde la imagen no tiene mayor relevancia e incluso está prohibida. En particular la iglesia ortodoxa denomina íconos a las imágenes sagradas, hechas sobre mosaico o sobre madera (Iglesia Ortodoxa Antioquena, 2013).

La imagen occidental de la Preciosa Sangre de Cristo, de autor anónimo, datada del siglo XIX, fue pintada al óleo sobre tela, según refiere el Catálogo de las salas de arte popular religioso poblano del Museo U.P.A.E.P.(-Merlo, 1995), institución a la que pertenece esta obra como parte de la Colección de Arte Popular Religioso Poblano. Por otra par-

te, el icono Melismós también de autor anónimo, data del siglo XV, de procedencia rusa. Fue realizada sobre tela y pertenece a una colección privada.

La razón de elegir ambas imágenes para este análisis es porque representan el tema eucarístico prácticamente con los mismos elementos: un cáliz lleno de vino, flanqueado por ángeles. Sin embargo, cada cual tiene sus particularidades. Por otra parte, la Preciosísima Sangre y el Melismós no se refieren exclusivamente a las obras del presente análisis. Son también temas iconográficos recurrentes en la historia del arte de oriente y occidente. Existen por tanto más de una Preciosísima Sangre, al igual que más de un Melismós

En la imagen de la Preciosísima Sangre sobresale como elemento principal de la composición un cáliz dorado, en el que se vierte un chorro de líquido rojo que ha llegado al borde y comienza a derramarse. El cáliz es sostenido por dos personajes alados. El del plano frontal muestra el cuerpo semidesnudo, de espaldas al espectador, apenas un lienzo color azul rodea su cuello y el tronco. Con ambas manos sostiene el mencionado cáliz, mientras sus pies y rodilla derecha descansan sobre las nubes que rodean la escena. El otro personaje alado emerge de las nubes, por lo que no muestra el cuerpo por entero, sino que es apenas visible la mitad de su pecho y el brazo derecho con el que sostiene el cáliz. El contexto de

la escena, al parecer incompleto, son nubes y un espacio natural de abundante vegetación.

En el icono Melismós de Oriente aparecen elementos muy similares a los de la Preciosa Sangre, de Occidente. En el centro aparece un cáliz dorado, finamente decorado con motivos vegetales. Lo flanquean seres alados, portando en sus manos unos bastones dorados que rematan en unas formas circulares. No tocan el cáliz, a diferencia de los seres alados de la descripción anterior, pero su mirada reposa sobre el contenido del cáliz: un líquido rojizo sobre el que flota un infante en posición boca arriba que cubre con una mano sus genitales, mientras extiende la otra en contraposición de su cuerpo. Los seres alados con apariencia de hombres adultos visten unas túnicas azules

que cubren la mayor parte de su cuerpo. Los bordes de la túnica en el cuello, las mangas y los pies son color dorado, al igual que sus zapatos. Reposan en unas nubes estilizadas. Tanto los personajes alados como el infante tienen detrás de su cabeza unas aureolas doradas. En los extremos del cáliz emergen cuatro líneas doradas que se unen en una figura de forma irregular, similar a una estrella. El fondo de la escena es plano, de color casi uniforme, entre cobrizo y dorado. Sobresalen unos símbolos alfabéticos, que se ubican justo encima de los seres alados y el cáliz.

En la imagen de la Preciosísima Sangre se nota la intención del autor, desde su experiencia con el pincel, de imprimir movimiento y cierta teatralidad a su obra. Las luces, sombras e interposición



Autor Anónimo, Melismós, 1389, Monasterio del s. Andrea, Treska (Serbia)



Autor desconocido, *Melismós*, siglo XV. Pintura sobre Seda. Ubicación desconocida.



Autor desconocido, *La Preciosa Sangre*, siglo XIX, Óleo sobre tela, Museo UPAEP.

1. Cáliz dorado
2. Seres alados
3. Líquido rojizo

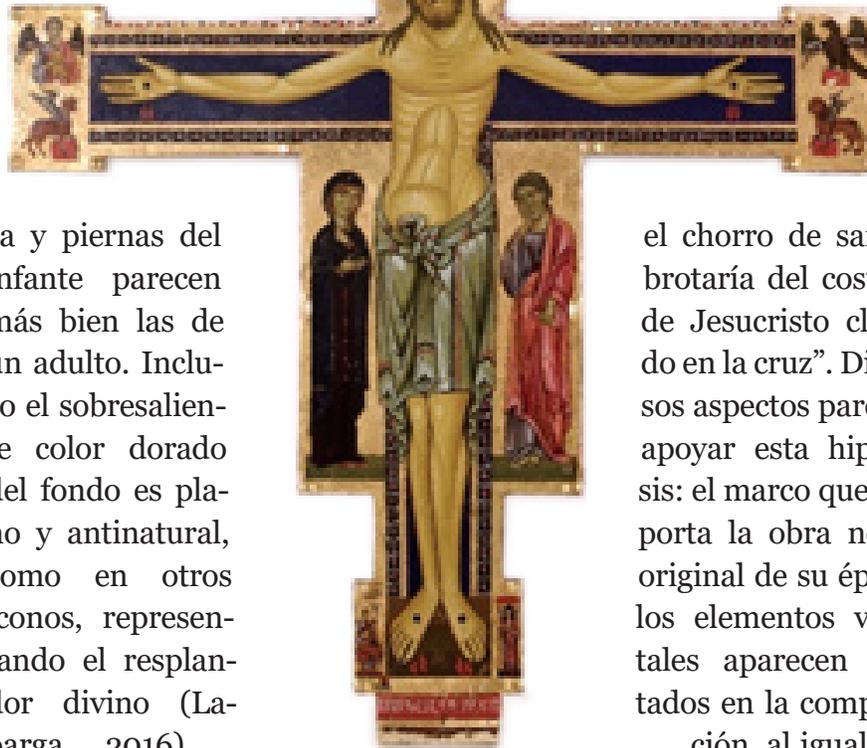
de los elementos sugieren tridimensionalidad. La composición asimétrica rompe el hieratismo, provocando dinamismo. Lograríamos imaginarnos el momento preciso que logró “captar” el artista de una escena en movimiento. Parece interminable el chorro de sangre que ya comienza a derramarse en el cáliz; y el peso de éste obliga a los frágiles personajes alados a reposar sobre las nubes para sostenerlo y resguardar el contenido. La posición de ambos no parece estática, pues sus alas semiabiertas sugieren movimiento, quizás el descenso, con el pesado cáliz. El lienzo azul que cubre al ser alado del plano frontal no está colgado, más bien ondeando, sugiriendo incluso la presencia de aire en la escena. Por otra parte, los rostros de ambos seres proyectan un aire de reverencia y piedad. La anatomía idealizada de estos seres alados recuerda figuras del Renacimiento mientras que el aire dramático y el dinamismo de la escena las

características del barroco (González, 2018). Probablemente el pintor quiso tomar valores de ambos estilos del arte occidental.

La composición estética del *Melismós* es notoriamente diferente a la *Preciosísima Sangre*. Es más bien simétrica y equilibrada. El cáliz se ubica al centro de la composición y los seres alados a los extremos uno como el reflejo del otro. Aunque su postura no sugiere movimiento, reflejan en su rostro piedad y contemplación, y la posición de su cuerpo, gallardía. Las figuras son prácticamente planas. Los claroscuros en los pliegues de la ropa o en las alas apenas proyectan profundidad, mientras que la perspectiva del interior del cáliz es irreal, pero funciona para que el espectador pueda ver el contenido. No parece existir intención del autor por imitar la realidad. Ni las proporciones corporales de los seres alados ni la del infante que flota en el cáliz es cercana a la anatomía humana. Los seres alados tienen

los ojos grandes, mientras que la boca pequeña y la nariz alargada. Las piernas son largas con relación al resto del cuerpo. Las proporciones de la cabe-

refiere Catálogo de las salas de arte popular religioso poblano del Museo U.P.A.E.P. (Merlo, 1995): “debió ser parte de una pintura mucho más grande, en la que



za y piernas del infante parecen más bien las de un adulto. Incluso el sobresaliente color dorado del fondo es plano y antinatural, como en otros iconos, representando el resplandor divino (Labarga, 2016).

En general las formas de los elementos del

*Autor anónimo, Crucifixión, siglo XII*

Melismós son estilizados: nótese que el cabello rizado de los seres alados son unos círculos unidos, mientras que las nubes son como unas volutas superpuestas. Más que real, la escena parece imaginaria, pues en los iconos los autores no buscan imitar la realidad que representan, sino introducir mediante colores, proporciones y elementos, sus propias claves simbólicas (Labarga, 2016), expresar la realidad divina.

La Preciosísima Sangre, según

el chorro de sangre brotaría del costado de Jesucristo clavado en la cruz”. Diversos aspectos parecen apoyar esta hipótesis: el marco que hoy porta la obra no es original de su época; los elementos vegetales aparecen cortados en la composición, al igual que los seres angelicales; no se ve la procedencia del

líquido rojo derramado en el cáliz. La razón más sólida es que los elementos iconográficos ya mencionados –un cáliz en el que se derrama sangre y ángeles que lo sostienen– han aparecido frecuentemente en la historia del arte occidental como parte de una escena de la crucifixión o de la flagelación.

Fue hacia el siglo XIII que las imágenes de la Crucifixión dieron un cambio estético e iconográfico. Aparecen imágenes con efecto tridimensional y de ma-

yor proporción anatómica. Quedan atrás las imágenes de Cristo crucificado pero vivo, erguido y de actitud serena, y aparecen en cambio imágenes de Cristo con elementos que aportan mayor carga emotiva a la escena del martirio (Rodríguez, 2010), es mayor el drama de la sangre y aparecen ángeles que la recolectan en copas. Aunque no hay un registro de la imagen más antigua de la Preciosísima Sangre, parece que la Crucifixión de Giotto de esta época es un antecedente del tema iconográfico de la Preciosísima Sangre, sino es que ya es incluso una alusión directa de esta devoción. Tómese en cuenta que apenas medio siglo antes, en 1264, fue instituida universalmente la Solemnidad católica del “Preciosísimo Cuerpo y la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo” a raíz de un milagro en el

que una hostia sangró en Bolseña en 1263. Posteriormente, en el siglo dieciséis, esta solemnidad y los temas iconográficos de la Preciosa Sangre fueron ampliamente propagados, como respuesta ante la reforma protestante, que puso en tela de juicio la presencia real de Cristo en la Eucaristía y otros dogmas. En América se difunden temas con mayor drama como el “Lagar místico”.

La fuente de la iconografía de la Preciosísima Sangre son principalmente los textos bíblicos, los dogmas y la devoción misma a la Eucaristía. El Evangelio de San Juan (19, 34) enfatiza en la escena de la abertura del costado de Cristo en su crucifixión y la presencia de sangre: “uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua”. Por otra parte, San Pedro en su Primera Carta



*Giotto, Crucifixión de Cristo, 1315-1320, Basílica de San Francisco, Asís*



*Miguel Cabrera, Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo, siglo XVIII, Óleo sobre tela. Mediateca INAH [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura:2143](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2143)*

(1, 18-23) resalta el valor de la sangre de Cristo: “El precio de su rescate no se pagó con cosas perecederas, como el oro o la plata, sino con la preciosa sangre de Cristo”. Éste último texto parece ya una veneración del primer papa a este líquido salvífico. A pesar de la antigüedad de la devoción a la Preciosísima Sangre, fue hasta tiempos del Papa Benedicto XIV, en el siglo dieciocho, que se instituyó oficialmente la misa y oficio en su honor. En el siglo diecinueve, fecha aproximada en que se realizó la Preciosa Sangre de Museo UPAEP, el sacerdote romano san Gaspar de Búfalo propagó admirablemente esta devoción creando además la congregación Misioneros de la Preciosa Sangre. A mediados del mismo siglo, el Papa Pio IX mediante el decreto *Redempti sumus*, hizo universal la fiesta de la Preciosísima Sangre; mientras que el Papa Pio X, la fijó el 1º de



*Pozzi, Nuestra Señora de la Preciosísima Sangre, Siglo XIX. Museo de San Gaspar en Albano*

En la imagen de la Preciosísima Sangre del Museo UPAEP, como en otras obras pictóricas occidentales aparecen elementos greco-romanos, por estética, por representar alguna alegoría o por mera imaginación y gusto del artista. Los seres alados de la Preciosísima Sangre anteriormente descritos pueden confundirse con querubines. Pero el retrato de un querubín bíblico nada tiene que ver con un niño alado. Corresponden más bien a los putti de la mitología grecorromana y fue común su representación en pinturas del Renacimiento y Barroco. Se asociaron con cupido, deidad pagana del amor, por lo que se les ha denominado en la historia del arte “cupidos” o “amorcillos” (Encyclopaedia Britannica, 2016). Por ser per-



*Autor Anónimo, Cordero Místico, Siglo IV. Mozaico Bizantino, San Vital de Ravenna*

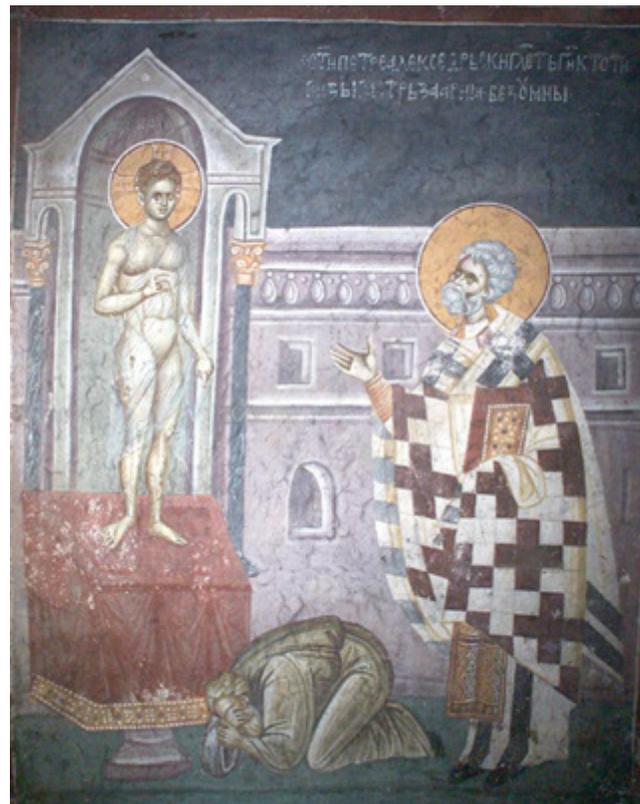
Julio. El papa Paulo VI la unió a la Solemnidad del Corpus Christi (Juan XXIII, 1960).

sonajes mitológicos aparecen sin aureolas en la Preciosísima Sangre del Museo UPAEP, como en otras pinturas occidentales.

El tema iconográfico de la Preciosa Sangre de Cristo fue combinado con otros temas devocionales como es común en el arte cristiano. Existen algunas combinadas con la devoción a los santos o las almas del purgatorio de tiempos del virreinato de la Nueva España. En el siglo XIX, la imagen de Nuestra Señora de la Preciosísima Sangre combina el tema de la Preciosísima Sangre con el culto mariano. En esta imagen se puede observar a la Virgen María con el Niño Jesús en los brazos portando en la mano una copa de vino, fue difundida por los misioneros de la Preciosísima Sangre (Conti, 2003).

El Melismós es un tema iconográfico del Oriente Cristiano derivado de otro, el Cordero de Dios. Según la narración bíblica de San Juan (1,29-30) Cristo es anunciado así por Juan el Bautista “Este es el Cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo”. Las fuentes bíblicas antes de la llegada de Cristo hablaban del sacrificio del Mesías que sería “llevado cual Cordero al matadero, como una oveja que permanece muda cuando la esquilan” Isaías (53, 7), lo cual se cumple en Cristo. Este misterio está ligado también a la Eucaristía en que Cristo da en sacrificio su Cuerpo y Sangre para la salvación de quien lo come. Por esto el símbolo del Cordero de Dios había sido recurrente en el arte cristiano, desde

el paleocristiano. Hasta el presente en las imágenes católicas es frecuente la representación del Cordero de Dios literalmente como un ovino. Sin embargo, en Oriente quedo prohibida esta representación desde el año 692 en que se celebró el Concilio Quinisexto o de Trullo, no reconocido por Roma El concilio decretó representar a Cristo con forma de hombre que se ha encarnado (St. Gregory Nazianzen Institute for Eastern Christian Studies, s.f.). Cristo como un infante, silencioso e inocente, fue la manera adecuada para aludir al cordero bíblico. La relación del Cordero de Dios con el Melismós nace de la liturgia. Melismós una palabra griega que significa “fracturado” o “dividido”. Antes de que el sacerdote administre la comunión a los fieles, ya consagrado el pan eucarístico o prósfora, este



Anónimo, *Visión de San Pedro de Alejandría*  
s. XIV, Monasterio de Gracanica, Serbia



es “fraccionado” y se le denomina Cordero de Dios (David, 2014). Durante la fracción, el sacerdote reza la siguiente fórmula: “Partido y dividido es el Cordero de Dios. Partido, mas no desunido. Siempre comido, jamás consumido. Pero que santifica a los que de Él participan” (Exarcado Mexicano de la Iglesia Ortodoxa, 1977).

Además de la liturgia, la tradición es fuente de la representa-

ción iconográfica del Melismós. San Basilio el Grande que vivió hacia el siglo cuarto, fue artífice de un milagro eucarístico que San Dimitri de Rostov narra así:

“Una vez, cuando estaba realizando una Divina Liturgia, un judío queriendo saber qué son los santos misterios, se unió a otros creyentes como cristiano, y, entrando en la iglesia, vio que San Basilio sostenía un bebé en sus manos y lo fraccionaba en pe-





*Celebración de la Divina Liturgia*

dazos. Cuando los creyentes comenzaron a recibir la comunión de manos del santo, se acercó el judío y el santo le dio, como a otros cristianos, una parte de los dones sagrados. Tomándolos en sus manos, el judío vio que realmente era carne, y cuando se acercó a la copa, vio que efectivamente había sangre en ella”. (Gorbutovich, 2015)

Similares visiones son parte de la tradición ortodoxa y derivan en otros temas iconográficos, como la Visión de San Pedro de Alejandría, en cuyo ícono Cristo aparece sobre el altar como un niño de doce años. Aunque en principio el tema no era directamente eucarístico, derivó en una variante del Melismós (Sanidopoulos, 2009)

Un elemento importante de los iconos ortodoxos es el nombre

textual del personaje o los personales representados que regularmente se colocan sobre la cabeza. También es común el nombre textual de la escena que acontece en el icono, por ejemplo “El Nacimiento del Señor” o “La Resurrección”. Según la tradición hebrea el nombre contiene la esencia de un individuo, por lo que un icono sin nombrar a las personas prácticamente no está consagrado (Burgueño, 2009). En el Melismós del presente análisis aparece sobre el infante IC XC, abreviatura de los términos griegos Iesous Xristos, es decir Jesús Cristo. De acuerdo con información proporcionada por el iconógrafo y sacerdote greco-católico Elías L. Rafaj arriba de cada ser alado aparece escrito en antiguo eslavo eclesiástico el título “el ángel del Señor”. En la parte supe-



*Cristóbal de Villapando, La Preciosa Sangre de Cristo, 1675-1714, Oleo sobre Tela. Catedral de Tlalnepantla*

rior de la escena, también en eslavo, “Este es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (comunicación personal, 05 de abril de 2018). El antiguo eslavo eclesiástico es una lengua usada hasta el presente en la liturgia de algunas comunidades ortodoxas.

La aparición histórica y extensión del tema iconográfico Melismós en Oriente sucedió entre el siglo XI o XII, más o menos en el contexto de las primeras representaciones similares a la Preciosísima Sangre. Por entonces se había propagado en Occidente la herejía de Berengario de Tours, que se contradujo la Presencia real de Cristo en la Eucaristía (Salamanca, 2006). Aunque en 1054 ya se habían separado la Iglesia de Oriente y Occidente, se mantuvieron redes comerciales entre los reinos católicos de Europa del Este y el mundo ortodoxo, por las que también se transmitieron este y otros pensamientos (Iconreader, 2011). Hubo entonces necesidad de contrarrestar esta herejía a un público en su mayoría analfabeta mediante el icono Melismós, que representa a su vez tres misterios: el de la encarnación de Cristo que desde la infancia estaba destinado al sacrificio, el de su muerte en la cruz y el de su presencia real en la Eucaristía. El registro más antiguo del Melismós es un fresco en el ábside de la Iglesia del Monasterio de San Jorge (Kurbínova, Macedonia), que data de finales del siglo XII.

En el icono Melismós aparecen, además del cáliz, otros elementos de uso litúrgico: el asterisco y los ripidios. El asteriscos aparece representado por cuatro líneas doradas delgadas que emergen de los extremos del cáliz y se unen en una figura de forma irregular, similar a una estrella. El asteriscos o estrella en la liturgia es por lo general metálico y de color dorado. Está compuesto por dos láminas arqueadas y unidas en el centro, formando una gran cruz. Éste se coloca sobre el disco, plato donde se deposita la prósfora; a su vez, se coloca encima del asterisco un velo (Exarcado Mexicano de la Iglesia Ortodoxa, 1977). Así, la función del asteriscos es evitar que el velo toque directamente la prósfora, y la del velo que caiga alguna partícula de polvo en la prósfora. El asteriscos o estrella, simboliza la estrella que en Belén indicó a los Sabios de Oriente el lugar donde se hallaba Cristo acabado de nacer (Mileant, Alexander, 1999).

Los bastones rematados en una forma circular que portan los seres alados también son objetos litúrgicos. Se denominan ripidion, flabelos o hexapteryga. Su uso en la liturgia proviene del uso de abanicos similares en culturas antiguas. Fue empleado para dar honor a reyes, no es coincidencia que se utilice litúrgicamente para loar al Rey del Cielo. Los portan diáconos o acólitos, precisamente para custodiar los dones Eucarísticos de Pan y Vino durante la procesión li-

túrgica denominado “Entrada Mayor”. Fuera de esta procesión, los ripidios permanecen junto al altar donde los diáconos los agitan durante el canto del Santo, antes de la consagración de los dones Eucarísticos (Exarcado Mexicano de la Iglesia Ortodoxa, 1977).

El nombre hexapteryga de los ripidios es un vocablo griego que se traduce como “seis alas”, precisamente porque, como se observa en el Melismós, aparecen dentro del extremo circular de los ripidios unos ángeles de seis alas, que en la iconografía oriental representan querubines (Mershman, 1909). Estos seres angélicos de seis alas, junto con los querubines y tronos, están directamente en la presencia del Dios, adorándolo, según la visión del Libro del profeta Isaías (6, 1-7). Su aparición en el icono resalta una vez más la presencia real y soberana de Cristo en la Eucaristía. De hecho, el solemne vestuario de los Serafines del Melismós alude también a los atuendos que ocupan durante la Divina Liturgia los presbíteros, diáconos y ministros que sirven durante la ceremonia (Mileant, 1999). Todo el icono en sí pretende transmitir la idea de que la liturgia no es sólo un acto terrenal, sino la comunión con la adoración celestial de los ángeles que también sirven a Dios.

Por último, respecto a la función de la imagen y el icono tienen para las denominaciones cristianas. La Preciosísima

Sangre, catalogada como arte popular religioso, debió ser predominantemente devocional, catequética y decorativa. No hay indicios claros del uso que se dio antes de formar parte del acervo del Museo UPAEP, pero de ser cierta la hipótesis de que es el fragmento de una obra, entonces el cuadro original debió ser amplia magnitud. Probablemente estuvo expuesto al culto público en una iglesia o en una capilla, que son lugares del culto eucarístico. Como en gran parte del arte sacro, intenta persuadir al espectador de su mensaje a través de símbolos comprensibles del dogma cristiano. El pintor ha considerado los cánones oficiales de la iglesia, con la libertad de agregar otros elementos, incluso seculares. El autor logra su cometido de representar con elegancia y belleza el misterio de la presencia real de la sangre de Cristo en el vino eucarístico.

El Melismós, también de autoría anónima, como la mayor parte de los iconos ortodoxos, guarda una estrecha relación con la liturgia. Nótese que no se podría analizar si no es a través del conocimiento del rito Eucarístico. Por eso no es coincidencia que este tema aparezca en espacios y objetos litúrgicos: frescos de ábsides o velos. Tanto la Preciosa Sangre como el Melismós, son algunos de los diversos exponentes del arte simbólico cristiano en el que se conjuga dogma, liturgia, historia y tradición. ■

## REFERENCIAS

Burgueño, m. J. (2009) iconos. La pintura sagrada. *Revistadearte*. Disponible en: <HTTPS://WWW.REVISTADEARTE.COM/2009/04/05/ICONOS-LA-PINTURA.SAGRADA/> (acceso el 18 de marzo de 2019)

Canals, francisco (2004). Los siete primeros concilios (la formulación de la ortodoxia católica). *Verbo (madrid)*: revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano, issn 0210-4784, n.º. 421-422, 2004, págs. 97-104. Disponible en: <HTTPS://DIALNET.UNIRIOJA.ES/SERVLET/ARTICULO?CODIGO=4859119>

Catecismo de la iglesia católica. En la santa sede. Disponible en: [HTTP://WWW.VATICAN.VA/ARCHIVE/CATECHISM\\_SP/INDEX\\_SP.HTML](HTTP://WWW.VATICAN.VA/ARCHIVE/CATECHISM_SP/INDEX_SP.HTML) (acceso el 12 de abril 2021)

Conti, beniamino (2003) la madona de la preciosa sangre. En el caliz de la nueva alianza. Disponible en: [HTTPS://WWW.CPPSMISSIONARIES.ORG/DOWNLOAD/THE\\_CUP\\_OF\\_THE\\_NEW\\_COVENANT/ESPANOL/SPAGNOLO-APRILE03.PDF](HTTPS://WWW.CPPSMISSIONARIES.ORG/DOWNLOAD/THE_CUP_OF_THE_NEW_COVENANT/ESPANOL/SPAGNOLO-APRILE03.PDF) (acceso el 30 de enero de 2019)

David (noviembre 18 de 2014) “much in little: a multiple icon with the “lamb of god” type [entrada en blog]. *Icons and their interpretation [blog]*. Disponible en: <HTTPS://RUSSIANICONS.WORDPRESS.COM/TAG/LAMB-OF-GOD/> (acceso el 15 de abril de 2021)

El libro del pueblo de dios (1990) traducción argentina. Libreria editrice vaticana. [Https://www.vatican.va/archive/eslo506/\\_index.htm#fonte](Https://www.vatican.va/archive/eslo506/_index.htm#fonte)

Encyclopaedia britannica (2016, abril 13). Putto. *Encyclopedia britannica*. Disponible en: <HTTPS://WWW.BRITANNICA.COM/ART/PUTTO> (acceso el 30 de enero de 2019)

Gorbutovich, tatiana (mayo 19 de 2015) el naturalismo de basilio el grande: libelo de sangre al revés [entrada en blog]. *Arte, historia, ideas [blog]*. Disponible en: <https://gorbutovich.livejournal.com/88055.html> (acceso el 15 de abril de 2021)

Exarcado mexicano de la iglesia ortodoxa (1977). *Divina liturgia*. Ediciones del exarcado mexicano de la iglesia ortodoxa en américa nueva york. Disponible en: [http://www.cjoc.ca/pdf/vol7\\_1\\_1\\_dl.pdf](http://www.cjoc.ca/pdf/vol7_1_1_dl.pdf)

Gil-tamayo, juan antonio (2017). Juan ramón carbó (ed.). *El edicto de milán. Perspectivas interdisciplinarias*. (colección ensayo, 10), ucam servicio de publicaciones, murcia 2017, 624 pp.. *Anuario de historia de la iglesia*, 26(), 558-559. [fecha de consulta 19 de abril de 2021]. Issn: 1133-0104. Disponible en: <HTTPS://WWW.REDALYC.ORG/ARTICULO.OA?ID=35550985035>

González, j. (2018). Características de la pintura de los grandes maestros del barroco. Disponible en: <https://www.ttamayo.com/2018/11/caracteristicas-pintura-maestros-barroco/> (acceso el 30 de enero de 2019)

Hernandez, david (2014) *breve historia de bizancio*. Alianza.

Juan pablo ii (1987) carta apostólica duodecimum al cumplirse el xii centenario del ii concilio de nicea. Disponible en: [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost\\_letters/1987/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_19871204\\_duodecimum-saeculum.pdf](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1987/documents/hf_jp-ii_apl_19871204_duodecimum-saeculum.pdf) (acceso el 30 de enero de 2019)

Iconreader (octubre 17 de 2011) the lamb of god in orthodoxy a history in icons [entrada en blog]. *A reader's guide to orthodox icons [blog]*. Disponible en: <HTTPS://ICONREADER.WORDPRESS.COM/2011/10/17/THE-LAMB-OF-GOD-IN-ORTHODOXY-A-HISTORY-IN-ICONS/> (acceso el 12 de abril de 2019)

Iglesia ortodoxa antioquena (2013) *diferencias entre la iglesia católica ortodoxa y la iglesia católica romana*.

Disponible en <https://iglesiaortodoxa.org.mx/informacion/2013/05/diferencias-entre-la-iglesia-catolica-ortodoxa-y-la-iglesia-catolica-romana/> (acceso el 18 de marzo de 2019)

Juan xxiii (1960) carta apostólica sobre el fomento del culto a la preciosísima sangre de nuestro señor jesucristo. Disponible en: [HTTP://WWW.VATICAN.VA/CONTENT/JOHN-XXIII/ES/APOST\\_LETTERS/1960/DOCUMENTS/HF\\_J-XXIII\\_APL\\_19600630\\_INDEAPRIMIS.HTML](HTTP://WWW.VATICAN.VA/CONTENT/JOHN-XXIII/ES/APOST_LETTERS/1960/DOCUMENTS/HF_J-XXIII_APL_19600630_INDEAPRIMIS.HTML) (acceso el 30 de enero de 2019)

Labarga, fermín (2016). “el rostro de cristo en el arte “. Anuario de historia de la iglesia, vol. 25, 2016, pp. 625-316 universidad de navarra pamplona, españa. Issn: 1133-0104. Disponible en: <HTTPS://DIALNET.UNIRIOJA.ES/SERVLET/ARTICULO?CODIGO=5586924>

Merlo, e. (1995) catálogo de las salas de arte popular religioso poblano del museo u.p.a.e.p. Ed. Mundo color gráfico

Mershman, f. (1909). Flabellum. In the catholic encyclopedia. New york: robert appleton company. Disponible en: <http://www.newadvent.org/cathen/06089a.htm> (acceso el 15 de abril de 2021)

Mileant, alexander (1999) meditación sobre la divina liturgia. Holy protection russian orthodox church. Disponible en: [HTTPS://WWW.FATHERALEXANDER.ORG/BOOKLETS/SPANISH/MEDITACION\\_LITURGIA.HTM](HTTPS://WWW.FATHERALEXANDER.ORG/BOOKLETS/SPANISH/MEDITACION_LITURGIA.HTM)

Rodrguez, laura (2010) la crucifixión. Revista digital de iconografía medieval, vol. Ii, n° 4, 2010, pp. 29-40. Disponible en: [HTTPS://WWW.UCM.ES/DATA/CONT/DOCS/621-2017-09-10-RDIM\\_4.PDF](HTTPS://WWW.UCM.ES/DATA/CONT/DOCS/621-2017-09-10-RDIM_4.PDF)

Rovira, josé (2004) oriente y occidente cristianos (1054 – 2004) novecientos cincuenta años de cisma. Anuario de historia de la iglesia, issn 1133-0104, n° 13, 2004, págs. 247-256. Disponible en: <HTTPS://DIALNET.UNIRIOJA.ES/SERVLET/ARTICULO?CODIGO=893814>

Salamanca b., li mizar (2006). Eucaristía e imagen. Theologica xaveriana, (157),101-114.[fecha de consulta 20 de abril de 2021]. Issn: 0120-3649. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=191017560007>

Sanidopoulos, john (noviembre 24 de 2009) the vision of st peter of alexandria [entrada en blog]. Mistagogy resource center [blog] disponible en: <HTTPS://WWW.JOHNSANIDOPOULOS.COM/2009/11/VISION-OF-SAINT-PETER-OF-ALEXANDRIA.HTML>

St. Gregory nazianzen institute for eastern christian studies (s.f.) Reglas de los concilios ecuménicos. Quinto y sexto concilio ecuménico. Traducción de xenia sergejew. <Https://orthodox-institute.org/files/derecho-canonical/canones-concilios-ecumenicos.pdf>

Tobon, ricardo (2015) la liturgia: fuente y cumbre de la vida eclesial. Cuestiones teológicas, issn 0120-131x, vol. 42, no. 97, enero-junio 2015, pp. 11-18 disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/cteo/v42n97/v42n97a01.pdf> / (acceso el 16 octubre de 2018)

Valdés garcía, maría alejandra (2010). Reseña de “los primeros cristianos. La increíble epopeya del cristianismo naciente”. Nova tellus, 28(1),359-361.[fecha de consulta 19 de abril de 2021]. Issn: 0185-3058. Disponible en: <HTTPS://WWW.REDALYC.ORG/ARTICULO.OA?ID=59115484014>

# Una mirada de la sociedad poblana del siglo XIX

VIANEY BAUTISTA DÍAZ

Para un bosquejo de la sociedad poblana del siglo XIX, es necesario reflexionar sobre su vida cotidiana. Comencemos diciendo que en 1830 Puebla era una urbe con 42,590 pobladores, de acuerdo con el Padrón General de Población que se realizó 1830 (Contreras, 2010: 559); esta cantidad, en comparación con la registrada a principios del siglo XVIII, refleja un decrecimiento, que obedece a varios causas.

Había un estancamiento y empobrecimiento de la ciudad, que se venía arrastrando como resultado de diversos cambios que se habían producido desde el siglo XVIII, como la transformación del antiguo orden colonial y las reformas borbónicas que afectaron las actividades que habían sido el sostén de la antigua prosperidad de Puebla (Cuenya, 2010: 11); a la par, surgieron nuevos polos económicos, como el Bajío, que se convierte rápidamente en una gran zona de producción agrícola, y que atraía capitales del centro del país para inversión. Ante esta situación se registró en Puebla un alto índice de migración; muchos de sus habitantes buscaban un mejor nivel de vida en otros ambientes más productivos.

El entorno político e inestable de la Puebla decimonónica, no ayudaba, pues trastocaba a la población y a la ciudad misma. La Guerra de la Independencia en 1810 afectó aún más la golpeada economía, pues complicó la circulación de las mercancías, provocando desabasto, miseria y pobreza. Recordemos que Puebla, en esta época, guardaba una línea conservadora, incluso, en ese mismo año fue creada una comisión formada por alcaldes, regidores y gobernadores que declararon, a través de un juramento, obediencia y fidelidad a Fernando VII. Y ante los actos sucedidos en Dolores Hidalgo y Guanajuato, estas autoridades formaron frentes para resguardar la ciudad. Estas acciones fueron subsidiadas por habitantes, en su mayoría comerciantes.

Sin embargo, el temor a la llegada del ejército insurgente hizo que se tomaran medidas precautorias, que modificaron la fisonomía de la ciudad; se levantaron murallas, parapetos y fosos para cerrar las principales entradas. Estas labores fueron costeadas por el ayuntamiento, diezmando los pocos recursos económicos que se tenían. Durante muchos años se siguieron

realizando estas construcciones, debido a la incertidumbre política, con lo que se acrecentaban los gastos municipales.

Desafortunadamente, estas obras tuvieron otras consecuencias. Debido a que no se tuvieron los cuidados sanitarios necesarios, en estos espacios proliferaron ambientes de insalubridad y plagas que propiciaron enfermedades

utilidad, orden y limpieza.

En este sentido, hay que señalar que permeaba una constante regulación en la vida diaria de sus habitantes; la moral, la diversión, las buenas costumbres, el orden y la seguridad, eran temas a los que las autoridades les prestaban especial interés.

Un claro ejemplo era el cuidado del aspecto de la ciudad; había diferentes infracciones a quienes dañaban el entorno urbano, o deslucían su fisonomía con tendedores de ropa o con “el desahogo de las necesidades corporales en público, esté último atropello ocasionaba la multa de cuatro reales ó la prisión” (Estrada, 2010: 21a).

Otra normativa ciudadana era la relacionada con la venta de bebidas alcohólicas, cuyos lugares y horarios estaban rigurosamente señalados, y su transgresión implicaba multas y prohibición permanente; asimismo, se castigaba con trabajos en obras públicas a quienes se excedían en su consumo y trastornaban el orden público (Estrada, 2010: 18).

A finales de este siglo, se realizaron esfuerzos por limitar el consumo de bebidas alcohólicas, sin embargo, estas medidas no tuvieron éxito entre la población. Esto por una parte obedece a que el consumo de ellas es una tradición arraigada desde la época prehispánica, una de las bebidas más predominantes es el pulque, que se empleaban en

***una de las bebidas más predominantes es el pulque, que se empleaban en actividades rituales y cuya evidencia se puede apreciar en el Códice Florentino, que muestra escenas entre los dioses Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, donde Tezcatlipoca ofrece medicina, que en realidad es pulque blanco, con la intención de embriagarlo,***

como el tifus (Cuenya, 2010: 34) y otras epidemias que repercutieron significativamente en el índice poblacional. Este reduccionismo se ve reflejado en la extensión de la ciudad, pues ante estas cifras no registró mayor incremento.

Para contrarrestar esta grave situación de higiene y salud, se emitieron leyes y ordenanzas que buscaron regular y preservar no sólo los aspectos de limpieza y orden de la ciudad, sino también el comportamiento de sus habitantes. Esta postura se derivaba de las ideas surgidas en la Ilustración europea y que se integraron en este ámbito bajo conceptos de control, racionalización, funcionalidad,

actividades rituales y cuya evidencia se puede apreciar en el Códice Florentino, que muestra escenas entre los dioses Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, donde Tezcatlipoca ofrece medicina, que en realidad es pulque blanco, con la intención de embriagarlo, y en un segundo momento, se aprecia la figura de Quetzalcóatl tendido, indicando un completo estado de ebriedad. Otra muestra de esta práctica la podemos encontrar también en el mural de los bebedores de Cholula, cuya imagen muestra una centena de personas ingiriendo estos néctares (Olivier, 2012: 26-33). Las pulquerías en esta época eran una práctica regional

Otro motivo para no frenar el consumo por parte de las autoridades, fue la significativa y bien apreciada recaudación de los impuestos que se aplicaba a la venta de alcohol y tabaco; el gravamen en estos casos es mayor que el de otras mercancías, y las autoridades veían con beneplácito estos ingresos al erario público.

Las festividades de corte popular, como las ferias y bailes, se realizaban bajo permisos especiales, y se prohibían en ellas embriagueces, riñas y obscenidades; en este punto es notorio el cuidado de la moral en una sociedad en crecimiento e influenciada por nuevas corrientes culturales (Estrada, 2010: 21b).

La seguridad de la población era otro aspecto que se cuidaba;

no se permitía el uso de armas, salvo en caso de ser necesarios para desempeñar sus labores, como en el caso de los artesanos; esta postura, sin duda, obedecía al ambiente de inseguridad que prevalecía en este tiempo, derivado de los conflictos políticos y

***La fe cristiana identificaba a los habitantes del siglo xix. En cada núcleo familiar se practicaban actos de fe, iniciando con el bautizo, que se realizaba a los diez días de nacido el niño o niña.***

a que se registraron numerosos asaltos por parte de bandidos que merodeaban la región.

Los reglamentos abarcaban también las festividades religiosas. La religión era de gran importancia para la sociedad novohispana, ya que a través de los trescientos años que duró la época colonial, la iglesia católica se enraizó en la Nueva España, además de que Puebla era la sede de una de las diócesis más grandes del virreinato y conservó, a pesar de los cambios sociales, durante todo el siglo xix, un profundo espíritu católico.

La fe cristiana identificaba a los habitantes del siglo xix. En cada núcleo familiar se practicaban actos de fe, iniciando con el bautizo, que se realizaba a los diez días de nacido el niño o niña. Las primeras oraciones se aprendían en familia, principalmente, a través de la madre,

quien estaba a cargo de su enseñanza. Otras prácticas consistían en asistir en familia los domingos a misa, rezar el rosario a la Santísima Virgen, en el mes de mayo se llevaba a los niños a la iglesia para ofrecer flores a la Virgen María y, cuando los infantes cumplían siete años, se les enviaba a la parroquia o a una orden religiosa para que los instruyeran en el catecismo, el ser acólito era otra costumbre en esta época, que se destinaba a los niños varones (Pérez de Salazar, 1990: 167-171).

El matrimonio era un sacramento importante y a los cónyuges les concedía la gracia de Dios; la figura de la Iglesia era muy im-

portante teniendo en alta estima la presencia del sacerdote, pues fungía como mediador entre Dios y los hombres; también estaba la presencia de las órdenes conventuales, en las que se instruía catequesis, bordado, artes culinarias, oraciones, meditaciones y penitencias.

El arquitecto y artista José Manzo Jaramillo señaló que Puebla, en 1833, contaba con dos mil novecientas sesenta y seis casas, una catedral suntuosa, cinco parroquias, setenta y un templos y capillas, veinte conventos, de los cuales nueve son de religiosos y once de religiosas; un oratorio de San Felipe Neri, con una casa anexa para ejercicios espi-



*Estructura de jerarquía gremial.*

rituales, una mansión con título de San Juan Nepomuceno, para eclesiásticos pobres; cuatro colegios para hombres, el más antiguo era el de San Luis, bajo la dirección de los padres dominicos; el de San Carlos, en otro tiempo de los padres Jesuitas; el Seminario Conciliar en el que convergen los Colegios San Pedro, San Juan y San Pantaleón y que posee la mayor biblioteca de la República y el ilustre Colegio de San Pablo. Otros cinco de niñas: San José de Gracias, Las Vírgenes, Jesús María, Los Gozos y Guadalupe (Pérez de Salazar, 1990 p.172). Este repaso nos muestra cuán significativa era la presencia religiosa en la sociedad y, a pesar de que en este momento México ya era una nación independiente, las celebraciones religiosas se seguían llevando acabo, a la par de integrar a ellas las actividades cívicas, que se anunciaban con las campanas de las Iglesias.

En este tiempo era común que se llevaran a cabo numerosas festividades religiosas que siguen resonando aun en pleno siglo XXI; una de las razones es que muchas fiestas religiosas han sido patrocinadas desde la Colonia por instituciones muy bien estructuradas denominadas gremios y cofradías.

El origen de los gremios se remonta al medievo, los grupos gremiales se unían, por una parte, para hacer frente a los abusos y demandas de quienes tenían el poder, y por otra, para cuidar

la calidad de los productos de quienes trabajaban fuera de los reglamentos (Martínez, 1977: 46).

Los gremios se organizaban por maestros, oficiales y aprendices, que formaba una relación de familia, en la que no aceptaban a otros adeptos fácilmente y cuidaban los secretos de su oficio. Cada gremio fundaba una cofradía y, entre otras actividades, realizaban festejos a sus Santos Patronos.

Las actividades de las Cofradías en actos religiosos permitían acercar a los indígenas, al tiempo de colocarlos dentro de una organización social, en la que predominaban los siguientes objetivos: veneración a un santo patrono, ayuda a los cofrades y auxilio a otras personas.

El origen de las cofradías se remonta a la labor de cristianización, que corrió a cargo de diferentes órdenes religiosas: franciscanos, dominicos y agustinos, quienes evangelizaron e impulsaron la religión católica.

Y una vez que estas órdenes religiosas se establecieron en América, a través de sus diferentes instituciones, implementaron el desarrollo de prácticas piadosas, en las que se establecía el amor al prójimo por medio de actos de caridad.

Después de 1600, el número de cofradías se fue incrementando y para el siglo XVIII, se habían posicionado como instituciones

con un alto poder económico, que realizaban préstamos de dinero, hipotecas y contaban con varias propiedades y ganados (Martínez, 1977: 46b).

Eran instituciones muy bien organizadas, cuyos miembros dictaban normas y obligaciones, al igual que elegían a sus representantes:

***a un rector, cargo que ocupaba regularmente el cura ó religiosos, el dirigía la institución e inspiraba respeto y obediencia; un mayordomo o hermano mayor que se encargaba de que los cofrades cumplieran los estatutos, y tres o más diputados, que ayudaban al mayordomo a recoger las limosnas para las ceremonias de los festejos religiosos, recolectar las mensualidades de los cofrades o auxiliarlos en el control administrativo de gastos e ingresos (Martínez, 1977: 51a).***

Con las leyes de la Reforma (1859), la cofradía perdió también su sentido corporativo o comunal, quedando solamente su aspecto sacramental, y es como se conoce hasta nuestros días.

Las Cofradías celebraban varias actividades, en la que se destacaban las procesiones de jueves y viernes Santo:

La fiesta del Corpus Christi, en el discurso oficial católico sig-  
***La Resurrección del Señor, Corpus Christi, Santísima Trinidad y otros días santos del***

***calendario cristiano, la ceremonia anual más importante era la fiesta titular dedicada al Santo Patrono y se llevaba a cabo en la capilla o altar en que se encontraba establecido el santo de su devoción (Martínez, 1977: 53b)***

nifica la adoración al Santísimo Sacramento, cuya imagen alude a la permanencia del cuerpo y la sangre de Cristo. La Iglesia estableció diversas formas de culto de la eucaristía, y una de ellas la constituyeron las procesiones.

Las procesiones se efectuaban por las calles más pobladas; los asistentes podían deleitarse con las ferias que se organizaba en torno a ellas y adquirir diferentes productos, así como presenciar comedias que se realizaban en, casas, corrales, hospitales o atrios de Iglesia (Estrada, 2010: 25).

En este punto podemos apreciar el valor que tenía la representación del arte pictórico en la sociedad; en ese periodo destacan la pintura religiosa, la pintura costumbrista y el retrato.

En este siglo, la producción artística corría a cargo de artistas académicos y populares; el cliente más recurrente era la iglesia, con temáticas religiosas; asimismo, las personas de encumbrada ca-

pacidad económica hacían donaciones a estas instituciones. Sin embargo, también personas de menos posibilidades económicas ofrecían a sus iglesias y parroquias pinturas dedicadas al santo o a la virgen de su devoción, en forma de exvotos o retablos realizados por artistas sin formación académica sobre diversos ma-

terias que van desde las tablas, hasta los de lámina, de precio accesible. En estas pinturas se representaba el relato gráfico del milagro concedido, incluyendo elementos de su entorno, como paisajes, animales y objetos (Vicente, 2010: 77).

Durante este siglo se generó tan-



to en la plástica como en la literatura el costumbrismo, cuyo nacimiento se vincula con el movimiento romántico europeo. Este fue un movimiento artístico narrativo y descriptivo que tenía como tema central la representación de costumbres propias, consideradas típicas de un lugar país o región, adaptándose a la necesidad del nuevo país independiente, al buscar la afirmación de lo propio para forjar una nueva nación (Vicente, 2010: 87).

Las estampas representadas en las pinturas costumbristas nos hablan de los atuendos, tradiciones, fiestas y paisajes mexicanos que se tomaron como elementos para construir y afianzar la identidad de la recién lograda nación. Luego de la Independencia, hubo un continuo arribo de extranjeros, europeos en su mayoría, y viajeros, que a través de imágenes o palabras fueron construyendo la imagen de México en sus países de origen, tanto en el exterior, como al interior del país mexicano, ya que para nosotros lo que ellos consideraban particular de México, era distintivo para nosotros; esta identidad, en cierto modo, se construye de dos visiones entrelazadas: la propia y la ajena.

Las características del costumbrismo nos arrojan un sinnúmero de personajes locales que habitan estas escenas y que formaban parte de los habitantes de la Puebla en el siglo XIX, ellos son: el aguador, el tlachiquero, las chinatas que vendían agua loca,

el rancharo, el artesano, el jornalero y la servidumbre que habitan en la Puebla de los Ángeles. ■

#### BIBLIOGRAFÍA

Contreras, C. & Pardo, C. (septiembre de 2010). "La ciudad de Puebla de los Ángeles (México) y su población entre 1777 y 1830". En Tristán, R. (Presidencia), *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Congreso internacional, Santiago de Compostela, España. Universidad de Santiago de Compostela*. Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos.

Cuenya, M. Á. (2010). *La revolución y guerra: El tifo de 1812 a 1813*. México: BUAP.

Estrada, R. (2010). *Sociabilidad y diversión en Puebla. Del imperio al porfiriato*. México: BUAP.

Gamboa Ojeda, Leticia. *Las actividades económicas negocios y negociantes en la ciudad de Puebla, 1810-1913*. México. Ediciones de Educación y Cultura.

Martinez, H. (1977). "Las Cofradías en la Nueva España". Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7975/anua-ipag45-71.pdf;jsessionid=BB3B-DD6D005F0A48C49222A42FD4A91B?sequence=2>

Olivier, Guilhem (2012). "Los dioses ebrios del México antiguo. De la transgresión a la inmortalidad". *Arqueología Mexicana*, 114. 26-33.

Pérez de Salazar y Haro, Francisco (1990). *Historia de pintura en Puebla*. México: Perpal.

Vicente, C. (2010). *Arte e identidad. La pintura poblana del siglo XIX*. México: BUAP.

# La imagen como objeto *de la enseñanza y el aprendizaje*

*Mariana Cruz Ugarte*

---

Mucho se habla de un cambio de época, una tendencia audiovisual impulsada por los medios masivos de comunicación. Esto ha hecho que surja una discusión importante en diversos campos profesionales sobre cómo se puede aprovechar de mejor manera esta inercia de la era multimedia. Los comerciales están cambiando, los juegos están cambiando, pero ¿la educación, también está cambiando?

Sartori, en su libro *Homo videns* (2001), hace una fuerte crítica ante esta situación donde considera, se le está dando supremacía a la imagen.

En las primeras páginas de su libro, retoma la definición de Cassirer sobre la capacidad simbólica del hombre. En estos párrafos menciona que el hombre no vive en un universo puramente físi-

co, sino en uno simbólico, es decir, que se mueve entre planos del significado y el significante. En estas líneas, en su sentido más general y metafórico, se encuentra englobada toda la producción cultural del hombre, desde el idioma, hasta las artes. Todos aquellos lenguajes en los que el hombre capta y transmite un significado a través de diversas manifestaciones.

Sartori dice que el habla es aquello que distingue al hombre del resto de los animales, pues a través de ella, es capaz de reflexionar sobre sí mismo, comunicar, pensar y conocer al construir en lenguaje y con el lenguaje. (2001)

Su postura denota preocupación por el uso de los nuevos medios de comunicación, que se ha salido de control, y la preponderancia de la imagen, ya que, desde su perspectiva, están convirtiendo al homo sapiens en un homo videns, inclinando la balanza de un ser simbólico, a uno meramente vidente, es decir, en un ser que ve en lugar de un ser que piensa.

Manifiesta, asimismo, sus preocupaciones al respecto, pero dice hacerlo sin generar ilusiones sobre detener el desarrollo inevitable de la tecnología y de una sociedad teledirigida, manteniendo la esperanza de que la escuela abandone la mala pedagogía y la degradación en que ha caído, haciendo un atento llamado a reflexionar sobre la función formativa de la imagen.

Para Sartori (2001): “El lenguaje no es sólo un instrumento del comunicar, sino del pensar y el pensar no necesita del ver”, pero lo refiere principalmente a la palabra. ¿Podríamos tener el mismo enfoque para el lenguaje de lo visual?

Ciertamente, el pensar no necesita del ver; sin embargo, la imagen puede ser una forma de pensar, un pretexto para la cognición, un detonante de lo simbólico; aunque, para llegar a este nivel, no basta con ver de cualquier forma, sino que es necesario aprender a ver.

Los sentidos son los canales por los cuales cap-

tamos la realidad, y es el cerebro el encargado de procesar e interpretar la información obtenida; como resultado, el ser humano obtiene un marco de referencia para explicar su realidad y desenvolverse en ella.

Podemos decir que estas percepciones sensoriales son un recurso para el pensamiento, pero también constituyen una forma de pensar. Para lograrlo, no basta con ejercer el acto fisiológico de la vista. Para aprovechar el potencial educativo de las imágenes, es necesario educar primero la mirada. No es suficiente el ver, es necesario aprender a nutrirse de aquello que uno está viendo.

Francesco Torralba Roselló, filósofo español, sostiene que ver correctamente la realidad es fundamental para comprender su sentido. Sostiene también que, para ver correctamente, debe cumplirse una serie de condiciones, como la predisposición a recibir la realidad, el tiempo para admirar a detalle dicha realidad y reconocer los límites y posibilidades de la propia visión, haciendo extensiva la invitación a aprender a mirar con los demás. Mirar es un canal para aprender, es un medio para transmitir, recibir e incluso construir mensajes compartidos. (2000)

La mirada tiene que explorar el discurso de la imagen y las posturas sociales que ella manifiesta, más allá de la apreciación estética y técnica de la misma.

¿Qué nos dicen los elementos de la imagen? ¿Existe un código en ella? ¿Cuál pudo ser la intención del autor de la imagen? ¿Qué mensaje estoy entendiendo? ¿Puede el mensaje variar de la intención del autor por el contexto desde el que ahora la miro? Estas y muchas otras preguntas pueden surgir como actividad continua y necesaria para educar la mirada.

Siguiendo el ejemplo del maestro Torralba Roselló, se puede plantear la pregunta ¿educar la mirada? Sí, pero ¿para qué? Y una de las tantas respuestas posibles podría ser: para humanizarnos, perfeccionarnos, y accionar nuestras potencialidades; en otras palabras, educar la mirada para

educarnos a nosotros mismos.

¿Cuáles han sido los usos de la imagen a lo largo de la historia? En algunos momentos ha sido utilizada como una representación de algo, en otros, ha sido conceptualizada como un símbolo.

Podemos apreciar que la imagen ha sido una representación o narración visual de algún suceso; también ha sido un objeto de lujo, un objeto decorativo, un elemento de culto, una metáfora, un símbolo de ideales, un instructivo, refuerzo de texto, etc. En algunos casos ha tratado de imitar la realidad, en otros, establecer realidades en sí mismas, ser un producto del pensamiento y no una imitación de algo más.

La imagen puede ser una forma de procesar el pensamiento, un mecanismo para acomodar nuestros esquemas mentales, de integrar conocimiento, de detonar preguntas. Puede llegar a predisponernos al pensamiento y al entendimiento.

Existen elementos de la realidad que el ojo humano no puede ver, pero sí se pueden percibir por otros medios y pueden ser representados visualmente. Tomemos como ejemplo del sonido. Existe, es perceptible en la realidad a través del oído, pero normalmente no podemos verlo; sin embargo, hay formas de poder aproximarnos a él desde la vista. La fotografía Schlieren junto con una cámara de alta velocidad permite captar el cambio de densidad que se produce en el aire al generarse un sonido, creando una imagen del mismo.

Otra forma en que se ha buscado una imagen del sonido son las mesas vibratorias, al colocar sal o arena sobre ellas y variar las frecuencias del sonido para observar los patrones que en ellas se muestran. O la onda formada por la amplitud y frecuencia de una voz grabada con un micrófono.

Una representación visual de algo que normalmente no podemos ver nos ayuda a entender dicha realidad no visible, al hacer más concreto lo abstracto. La imagen cobra así un valor agregado para la enseñanza.

No solamente refuerza lo que vemos en la realidad, sino que acerca a nosotros conceptos lejanos ya sea por la distancia que existe a un momento histórico particular, a nuestras limitaciones físicas (por ejemplo, no podemos percibir microorganismos a simple vista, pero después de usar un microscopio, podemos representar lo observado para compartirlo), la complejidad el concepto como los valores humanos, entre otros. Es por ello que a lo largo de la historia la imagen se fue integrando al contexto educativo a través de distintos materiales, láminas, cromos, infografías, etc., para apoyar el aprendizaje de contenidos.

## LA IMAGEN EN LOS MODELOS DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

Diversos teóricos interesados en el proceso de aprendizaje han notado esta función de la imagen, y la han incluido en el proceso de análisis y síntesis de sus modelos de enseñanza aprendizaje.

Por ejemplo, en el Modelo de Felder y Silverman los autores proponen 5 dimensiones del aprendizaje con sus correspondientes estilos; la imagen juega un papel importante en las dos primeras.

Respecto a la primera dimensión, relativa al tipo de información, los autores consideran que existen dos posibles estilos: sensitivo o intuitivo. Es decir, hay personas que prefieren información externa o sensitiva a la vista, oído o sensaciones físicas (sensitiva) y personas que prefieren información interna.

Sobre la segunda dimensión, la relativa al tipo de estímulos preferenciales, consideran que hay un estilo visual y un estilo verbal. Los autores describen a las personas de estilo visual como aquellas que optan por que la información se les presente en formatos visuales como cuadros, diagramas, gráficos, demostraciones, etc.

Otro ejemplo es la teoría de Hemisferios Cerebrales de Sperry, la cual sostiene que las personas cuyo hemisferio derecho es el predominante, po-

**Preferencia 1:**

El flujo de interés o energía como extroversión o introversión.

**Preferencia 2:**

La atención se manifiesta de manera sensorial o intuitiva.

**Preferencia 3:**

Los juicios y decisiones pueden ser racionales o emocionales.

**Preferencia 4:**

El estilo de vida sigue por juicios o percepciones.



seen un modo eficiente de procesar tareas visuales y especiales, y requieren una integración de los estímulos visuales en un todo. Es este hemisferio el que mayormente se relaciona con un estilo de aprendizaje visual y espacial, y con procesos de síntesis.

En el Modelo basado en experiencias de David Kolb, el autor identifica dos dimensiones del aprendizaje: la percepción y el procesamiento.

En el área de la percepción, considera el rubro de la experimentación concreta y la conceptualización abstracta; mientras que para el área de procesamiento considera la experimentación activa y la observación reflexiva.

Por otro lado, Briggs y Myers (1944) establecen cuatro dicotomías en los tipos psicológicos:

En este modelo vemos nuevamente a la percepción y lo sensorial como uno de los marcos para clasificar los estilos de aprendizaje.

Howard Gardner, en su teoría de las Inteligencias múltiples,(2011) propone la Inteligencia Espacial con un fuerte refuerzo de lo visual. Aquí encontraríamos a pintores y escultores, personas que piensan con facilidad en 3 dimensiones, que se ubican fácilmente en un mapa, que tienen buen manejo de proporciones, que utilizan esquemas y gráficos para estudiar, etc.

Todas estas teorías son relativamente recientes, pero la función didáctica de la imagen viene desde mucho tiempo atrás.

## LA IMAGEN RELIGIOSA Y LA DIDÁCTICA

Didáctica que proviene de los vocablos docere y discere, en el sentido tanto de enseñanza como de aprendizaje, es decir, poner en relación al maestro con el alumno. La didáctica en sí hace referencia a la relación bidireccional maestro/alumno, y la imagen, en este caso, sería un medio para facilitar dicha relación.

El carácter polisémico de la imagen impulsa el trabajo relacional entre las personas involucradas en el acto educativo: no todos miramos lo mismo en la misma imagen.

Mirar de esta forma es apertura, es un espacio para el encuentro, son posibilidades de diálogo, es un pretexto para poner en común aspectos diversos que cada persona capta, pues nuestra mirada está configurada por nuestro saber, y, al mismo tiempo, existe la posibilidad de ver más allá de lo que sabemos, o lo que esperamos ver.

La producción de arte religioso cumplía también esta función didáctica para la evangelización de los pueblos de religiones gentiles en Europa, y los pueblos indígenas en América. En ese contexto, la imagen religiosa tiene una vocación devocional, pero también se produce como un medio para explicar y ayudar a comprender la Fe que se está dando a conocer.

El Papa Gregorio aborda este tema en una de sus cartas al obispo de Marsella, Sereno, alrededor del año 600, cuando solicita que detenga la destrucción de las imágenes. Esta decisión se había debido a la interpretación del obispo sobre la prohibición del Antiguo Testamento, en el Éxodo, sobre la idolatría.

Al respecto, el Papa Gregorio marcó la siguiente precisión:

*“Una cosa es adorar una pintura, y otra muy distinta aprender mediante una escena representada en pintura qué es lo que debemos adorar. Porque lo escrito procura a quienes lo leen, la pintura ofrece a los analfabetas que la miran, para que estos ignorantes vean lo que deben imitar; las pinturas son la lectura de quienes no conocen el alfabeto, de modo que hacen las veces de lectura, sobre todo entre los paganos (Carrera, 2102)”.*

En otra carta, esta vez dirigida a Melito, el Papa

Gregorio solicita que, al encontrarse con Agustín de Canterbury, le comunique que no deben destruir los templos, sino los ídolos que en él existen, y que incluso pueden conservarse algunas de sus tradiciones transformando el significado de las mismas:

*y dar gracias al “Dador” de todas las cosas, por su abundancia: ya que mientras algunos beneficios externos les son conservados, más rápidamente podrán ser llevados a aceptar los beneficios interiores (gracia)... Porque es sin duda imposible arrancar a la vez, de almas tan rudas, todos los malos usos; viendo también que aquel que se esfuerza por escalar una cumbre, lo hace paso a paso y no a saltos (Carrera, 2012).*

Es comprensible que el Papa tomara la decisión de no erradicar en su totalidad la imagen del culto religioso, sino que, entendiendo que en diversos cultos la imagen jugaba un papel central, decidiera la conservación de las mismas y aprovechara esta arraigada tradición como un medio para dar difusión a la fe cristiana. Su decisión invitaba a cambiar la producción de imágenes y el sentido de las mismas, convirtiéndose, de ídolo que debía ser adorado, a medio de enseñanza de conceptos abstractos (por ejemplo, la historia de la vida de Cristo en la tierra, el amor de Dios por la humanidad encarnado en la pasión de Su Hijo.)

Cabe mencionar que la obra La Preciosa Sangre de Cristo probablemente no haya nacido con un fin de evangelización, sino con una intención devocional. Esto puede inferirse por la fecha de su producción, en que la fe cristiana era ya predominante en Puebla.

## **LA IMAGEN, NO SOLAMENTE UN APOYO, SINO OBJETO PARA LA EDUCACIÓN**

Si bien anteriormente se ha hablado de la imagen como un recurso que ha sido utilizado como apoyo a la palabra (o una especie de sustituto, en caso de

no poder acceder a la palabra escrita), y diversos teóricos de la comunicación abordan el análisis de la imagen desde una perspectiva similar a la lectura del texto, es importante recalcar que la imagen tiene su propio código de comunicación (Alons y Mocilla, 1990): código espacial, gestual-actitudinal, escenográfico, lumínico, simbólico, gráfico y de relación (composición de escena, tensiones, equilibrios, etc.).

Aquí surge otro tipo de análisis sobre la imagen, que permite actualizar la función de obras como *La Preciosa Sangre* en el quehacer educativo en el siglo XXI, y es el análisis de la imagen en sí misma desde estos códigos de lenguaje visual, retomar el contexto social, político, histórico y el vínculo identitario que nos une a ellas, sin dejar fuera los aspectos técnicos de la ejecución de dicha pieza, pero no limitándose a ellos.

Hasta el momento se ha explorado lo que la imagen puede hacer por la educación, principalmente desde la relación enseñanza-aprendizaje, pero otro punto que vale la pena explorar es lo que la educación puede hacer por el uso de la imagen.

Ana Abramowski, en su texto *El lenguaje de las imágenes y la escuela: ¿es posible enseñar y aprender a mirar?*, plantea una serie de preguntas interesantes sobre la motivación de las personas para interactuar con la imagen. Menciona que el campo de los estudios visuales abarca las visibilidades e invisibilidades, al reflexionar sobre el por qué la gente mira algo:

Y aquí menciona una razón por la que la imagen ha tomado un papel preponderante frente a otros medios, como el texto.

Si bien muchas de estas reflexiones han surgido alrededor del papel de audiovisuales y la era multimedia, ¿no son acaso preguntas válidas para el simple acto de ver?

Cuando entramos a un recinto que pretende ser un espacio físico y psicológico para el encuentro con obras de arte como *La Preciosa Sangre*, ¿llegamos con una actitud de apertura?, ¿lo hacemos



pensando en entablar un diálogo con la pieza?, ¿hacemos un reconocimiento de lo que vemos, de lo que no vemos y lo que nos gustaría saber?

Si la imagen posee inmediatez y estimula la percepción, activa la emotividad y la atención, predispone al aprendizaje, y ofrece algunas otras bondades expuestas en este texto y otras tantas que seguramente han quedado afuera, depende entonces de formadores o de personas en constante formación, el responsabilizarse del desarrollo de nuestro entendimiento.

Es evidente, entonces, la necesidad de educar la mirada para no ser el retrato del homo videns expuesto por Sartori, sino un ser sensible que construya y edifique, partiendo de esa percepción, y que lo haga de forma crítica, empática y cada vez más humana. ■

## REFERENCIAS

Abramowski, A. (s/f). “El lenguaje de las imágenes y la escuela: ¿es posible enseñar y aprender a mirar?” Consultado en <http://www.me.gov.ar/monitor/nro13/dossier2.htm> revisado Febrero 2017.

Carrera A. L., (2012). “La Epístola *Ad Mellitum* de Gregorio Magno: conversión por asimilación”. *Revista Historias del Orbis Terrarum, Notas y Ensayos* [en línea]. Santiago, 2012. URL: <https://historias-delorbisterrarum.wordpress.com/2012/11/21/la-epistola-ad-mellitum-de-gregorio-magno-conversion-por-asimilacion>

Gardner, H. (2011). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.

*Manual estilos de aprendizaje* (2004). Versión digital. Material autoinstruccional para docentes y orientadores educativos. Versión digital.

Myers, I.; Briggs, K. *MBTI® Basics*. Consultado en <http://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/> el 20 de Febrero 2017.

Romero, N.; Salinas, V.; Mortera, F. (s/f). *Estilos de aprendizaje basados en el modelo de Kolb en la educación virtual*. Consultado en <http://www.udgvirtual.udg.mx/apertura/index.php/apertura/article/view/21/30> el 27 de Febrero, 2017.

Roselló, F. T. (2000). *Explorar el sentido de la realidad: una experiencia compartida con los alumnos*. Barcelona: Edebé.

Sartori, G. & Soler, A. D. (2001). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. México: Taurus.



# MUSEO UPAEP

*RELACIONARTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL. Año 1, n.º 1, Agosto 2021, es una publicación anual como una iniciativa para fomentar la formación en investigación multidisciplinaria sobre las obras pertenecientes a las colecciones de Museo UPAEP. Editada por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A. C., Calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Teléfono +52 (222) 2465854 Página electrónica: [www.museoupaep.mx](http://www.museoupaep.mx). Editor responsable: Evelin Flores Rueda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: En trámite, ISSN: En trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Mariana Cruz Ugarte, Coordinación de Comunicación Educativa, Museo UPAEP, calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Última actualización, 22 de julio 2021. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la autorización expresa del editor. Se puede utilizar la información de la misma siempre que se cite la fuente.*