



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



LA RESTAURACIÓN COMO FENÓMENO DE INTERPRETACIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

YELEN XIMENA MOLINA BELTRÁN

ASESOR: ALEJANDRO NUÑEZ LUNA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Dirección General de Cooperación e Internacionalización (DGECI) de la UNAM, por permitirme realizar los estudios en Italia de los que surgió la idea para este trabajo.

A la Università degli Studi di Ferrara, por la excelente educación que me brindó durante un semestre y, en particular, por la oportunidad para cursar *Teoria del restauro*.

A mis padres, por su apoyo durante mis estudios de licenciatura y mi intercambio académico.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1: Restauración de formas simbólicas	
1.1.Lo simbólico en el arte y el patrimonio tangible.....	13
1.2.Restauración de formas simbólicas: herramientas de estudio con la hermenéutica profunda.....	28
Capítulo 2: Análisis hermenéutico de la <i>Estatua ecuestre de Carlos IV</i>	
2.1. Fase de análisis socio-histórico.....	31
2.1.1. Pompa y paseos en la Nueva España.....	34
2.1.2. La institución del buen gusto en las providencias.....	38
2.1.3. Representación en el teatro y las fiestas.....	41
2.1.4. Manuel Tolsá y la Academia: Institución del arte.....	52
2.2.5. Fortuna Crítica de la <i>Estatua ecuestre de Carlos IV</i>	68
2.2 Fase de análisis formal.....	86
2.2.1. Características generales y descripción de la obra.....	87
2.2.2. Análisis formal conforme a teorías contemporáneas a Manuel Tolsá.....	89
2.2.3. Análisis conforme a categorías de Rudolph Arnhem.....	93
2.2.4. Análisis conforme a categorías de Mary Acton.....	114
2.3. Fase de interpretación/reinterpretación.....	122
2.3.1. Contraste histórico-formal.....	123
Capítulo 3: Restauración como interpretación.....	132
Conclusiones.....	143
Anexos.....	155
Fuentes de consulta.....	182

INTRODUCCIÓN

Una de las principales problemáticas en torno a la restauración de arte es que su práctica parece desarrollarse mucho más rápido que su teoría. A pesar de que las intervenciones implican un trabajo interdisciplinario, no vemos reflejada esa variedad de enfoques en los textos académicos. Es mínima la bibliografía al respecto realizada por críticos de arte, historiadores, químicos, físicos, antropólogos, entre otros, pues la mayor parte de ella es escrita sólo por restauradores.

El desarrollo de la teoría y la reflexión al respecto tiene muchas vertientes inexploradas, debido en parte al aislamiento del tema: los que más critican la actividad son los mismos que la coordinan y, ya que existen pocos centros de formación profesional, el debate está centrado sobre los mismos puntos y autores.

A partir de los años 60 y 70 del siglo XX, cuando surgió una gran preocupación por el patrimonio tras los daños que dejó la Segunda Guerra Mundial, se ha mantenido gran parte de los conceptos y objetivos básicos de la restauración: la reversibilidad de las intervenciones y la mínima intervención, la protección de los bienes por su valor histórico, la compatibilidad de los materiales, y la transmisión de un mensaje a lo largo del tiempo.

De los términos y axiomas –reversibilidad, compatibilidad, durabilidad, historicidad, unidad potencial– que se conservan desde hace décadas, hay muchos que están directamente relacionados con fenómenos comunicacionales, como la transmisión a futuro, la instancia estética e histórica, la percepción de las imágenes y el patrimonio material e inmaterial de la humanidad. Sin embargo, no hay aún una vertiente que estudie la restauración desde las ciencias de la comunicación.

Los estudios sobre restauración se centran en qué objetos se restauran y cómo, pero hay muy pocos sobre por qué es importante conservarlos. No hemos indagado lo suficiente en qué es lo que queremos conservar de las piezas, más allá de una mera materialidad. Aunque los objetos se mantengan, sólo mediante la observación y la experiencia obtenemos de ellos un significado y reconocemos su importancia.

¿Cómo distinguimos una obra de arte y un monumento de los objetos cotidianos? ¿Por qué un cuadro es restaurado con respeto a su historicidad, mientras que una motocicleta antigua se puede renovar y cambiar por completo? Todos estos procesos tienen

que ver con la manera en que creamos cosas con una intencionalidad, y con la manera en que les damos sentido. Es decir, son procesos de comunicación.

Por ello, la principal intención del presente trabajo es integrar conceptos del campo de las ciencias de la comunicación con las teorías de la restauración ¿Por qué la comunicación? Porque trata de las relaciones socioculturales que no sólo permiten la difusión de las obras de arte y monumentos, sino que también construyen los sistemas de significación. Es decir, que los objetos adquieren su sentido y relevancia en tanto que son afines a ciertos modos de pensar, de vivir, y de observar.

La valoración de los objetos motiva los esfuerzos por conservarlos, transmitirlos a futuras generaciones y, en casos críticos, salvarlos. Por ende, las ciencias de la comunicación pueden ayudar a dar una nueva dimensión a la labor de restauración, al considerarse dentro de un proceso comunicativo. El restaurador siempre considera imprescindibles tanto al autor o emisor, como a los posibles lectores o receptores.

Si no se reconocieran las cosas como “arte”, “testimonios históricos”, “monumentos”, o “patrimonio”, el restaurador se quedaría sin materia de trabajo. También, si algo nos han mostrado la comunicación y las teorías del arte, es que hay que dejar de ver las imágenes con asociaciones “obvias”, pues tan sólo decir “esto es un dibujo, una pintura, una fotografía, una figura a escala” requiere nociones previas sobre las diferencias entre la realidad y la representación.

Todo el patrimonio, incluyendo el no tangible y el natural, involucra procesos de difusión, y de validación institucional. Es decir, que el establecimiento de un patrimonio es un fenómeno de intersubjetividad, en el que hay reglas o puntos de observación que, a pesar de no ser absolutos, se convierten en cánones.

Incluso el patrimonio privado está sometido a ciertas leyes de validación social. La compra o venta de objetos suele emitir un documento impreso (un *ticket*, un recibo de pago, un título de propiedad) que prueba que la transacción se llevó a cabo. Esto, requiere de la capacidad de entender que un papel –o ahora, un comprobante electrónico– se refiere a un acontecimiento de la realidad, en que se llevó a cabo un intercambio. Ahora nos podría parecer obvio, pero es porque es parte de nuestra experiencia diaria en sociedad.

Muchos de los principios de la restauración están basados en la concepción simbólica y en los significados que se forman de manera externa a la materialidad. Sin embargo, se

parte de ellos como preceptos generadores, sin considerar los procesos de significación que les anteceden. Por ejemplo, la verdad histórica en los monumentos es un imperativo que trae consigo muchas preguntas.

¿Cómo se validan las pruebas de verdad histórica? ¿Por qué es importante conservar el objeto “tal cual”? ¿En qué medida es válido hacer modificaciones en favor de lo estético? ¿Cómo se da la difusión de las imágenes hacia futuros receptores desconocidos? ¿Qué parte del significado original de la obra es posible conservar a pesar del tiempo?

La mayoría de esas interrogantes conllevan problemas filosóficos que sobrepasan por mucho las capacidades de un proyecto de tesis de licenciatura. Son temas que van más allá de la restauración e involucran cuestionamientos sobre la percepción que tienen los seres humanos sobre el mundo, la consciencia, la formación de esquemas sobre la memoria, la historia como conocimiento colectivo, entre otros. Cada una de esas problemáticas está llena de aspectos que deben ser considerados, por lo que constituiría una tesis en sí misma.

No obstante, la exploración al respecto, en torno a un objeto de estudio concreto, podría traer aportes significativos, no sólo por las propuestas teóricas sino por la curiosidad que surja de este enfoque. Dado que el patrimonio es inseparable de su potencial comunicativo y a su vez está inmerso en procesos culturales, es extraño que aún no haya trabajos dedicados a relacionar la restauración con la comunicación.

Dentro de los estudios en comunicación hay diversas herramientas metodológicas que serían útiles para abordar nuevas problemáticas y visiones sobre la restauración. Nos proponemos, también, mostrar cómo podrían aplicarse y de qué manera contribuiría a las reflexiones teóricas.

Para explicar cómo se dan los procesos de comunicación en torno a las imágenes, mismas que son objeto del trabajo de los restauradores, nos basaremos en el planteamiento John B. Thompson sobre las formas simbólicas. De acuerdo con Thompson (2002, p. XXIV -XXV), las formas simbólicas son fenómenos y manifestaciones humanas de comunicación, que se contextualizan socialmente, que pasan por procesos de valoración, y cuya transmisión se da de forma cultural.

Las obras artísticas y los monumentos son formas simbólicas porque se les cataloga como tales por motivos culturales, y se les asigna determinado valor conforme al contexto

social en que se encuentren. Por ende, la restauración actúa sobre formas simbólicas y siempre implica una asignación de un sentido o significado, es decir, una interpretación.

La hermenéutica, que estudia la interpretación y la reinterpretación, también es integrada en los planteamientos de Thompson, quien además propone una metodología de análisis. El análisis de las formas simbólicas conforme a la hermenéutica profunda se realiza en tres fases: sociohistórica, formal, y de interpretación/reinterpretación.

Para ver cómo operan las formas simbólicas en los procesos de interpretación que conciernen a la restauración, se tomará un estudio de caso. De este modo se puede ver de manera específica cómo la interpretación es parte del proceso de restaurar, y cómo se puede plantear una metodología para estudiar la restauración a partir de la hermenéutica profunda.

El caso por tratar en este trabajo será el de la última restauración (entre 2013 y 2017) de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, del escultor y arquitecto Manuel Tolsá. Este caso es de interés por el daño irreversible que había sido causado en la obra por la empresa *Marina, Restauración de Monumentos*, así como por las diferencias de contexto en las que ha sido expuesta a lo largo de su historia. El hecho de que la escultura haya cambiado de ubicación y haya adquirido variaciones de color por error humano, hace necesaria la labor de interpretación, pues se debió intervenir en un objeto que había sido alterado y resignificado de manera importante.

Para el estudio de caso conforme a la hermenéutica profunda, se tomarán las tres fases planteadas por John B. Thompson (2002, p. 408): sociohistórica, formal o discursiva, y de interpretación/reinterpretación. Con estas tres partes, se podrá entender la obra en su espacio tiempo original, en su mera composición y estructura, y conforme a las actualizaciones de sentido que se le han dado.

Para el análisis sociohistórico se contemplará la concepción simbólica de las imágenes en la sociedad virreinal, en que fue creada la *Estatua ecuestre de Carlos IV*. Revisaremos cómo se daba la circulación de las imágenes y la relación de su valor con el poder y el estatus social. En eventos sociales multitudinarios como las corridas de toros, las fiestas religiosas, los paseos y las fiestas civiles se puede ver el carácter simbólico de las manifestaciones en la Nueva España, y así se puede entender mejor su modo de recepción de las imágenes.

Otro eje fundamental será el análisis de las instituciones, especialmente las que tuvieron relación directa con Manuel Tolsá y la *Estatua ecuestre de Carlos IV*: la Academia de San Carlos, el gobierno virreinal, y la corona española. La nobleza, la educación y las relaciones de poder jugaron un papel fundamental en las concepciones del “buen gusto” en la época de creación de la escultura.

El análisis formal, basado en teorías del arte y de la percepción visual, tratará los aspectos básicos de composición de la obra en su materialidad: la forma, las dimensiones, el equilibrio, el peso, el balance, entre otros. También se considerarán el espacio y las condiciones en que está colocada la escultura en la actualidad.

Los cambios de ubicación de la obra serán una primera conexión entre los aspectos formales y contextuales, y la fase de interpretación. Ésta última hará un contraste y relación entre los dos anteriores, de modo que se verá qué elementos están presentes en la estructura propia de la escultura y cuáles son inferidos o modificados a partir de las relaciones sociales en torno a ella.

Asimismo, se hará un análisis de la restauración como proceso de interpretación, al tomar en cuenta los discursos institucionales en torno a la intervención de la obra, así como la justificación y perspectiva de los trabajos realizados.

De este modo, se revisará el concepto de interpretación, a la par que mostraremos su pertinencia en los procesos de restauración, e indagaremos al respecto en el caso específico de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*.

Esta perspectiva aportará una nueva visión a los debates actuales sobre la restauración, pues aún no se han hecho investigaciones específicas que estudien a la restauración como fenómeno de comunicación e interpretación, y que además sugieran una metodología de estudio específica.

Aunque hay trabajos de investigación que utilizan a la semiótica como herramienta de análisis, no hay estudios específicos que se dediquen a integrar la teoría de la imagen¹ con la teoría de la restauración. Por ejemplo, Eugenia Macías Guzmán (2009; pp. 76-95)

¹ El concepto de imagen tiene diversas acepciones. Para este trabajo nos basaremos en la teoría de la restauración, y tomaremos como base la distinción que hace Cesare Brandi (2000, p.14-18) entre fisicidad e imagen. De acuerdo con lo expuesto por el autor, la *imagen* es aquello que se transmite mediante el soporte físico de la obra de arte.

realizó un estudio con un enfoque antropológico y visto desde la semiótica: *Los mandiles de las fiestas de mayo en Acatlán, Chilapa, Guerrero*.

El artículo es breve y no incluye cuestionamientos concretos sobre la imagen, sino que explora, a grandes rasgos, la significación de los objetos en un contexto cultural determinado por la tradición. Si bien trata bienes culturales que no pueden ser restaurados, Macías resalta la importancia de la información que arroja la semiótica para los estudios previos a la restauración.

Otro trabajo que explora la restauración en términos comunicativos es la tesis de maestría de Gabriela Peñuelas: *La valoración del patrimonio cultural en el campo de la restauración mexicana. Estudio del caso ENCRYM-INAH*. Este estudio está centrado en el concepto de valor y su relación con las jerarquías profesionales, particularmente en la dinámica de trabajo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Elaborada en 2015, la tesis de Peñuelas usa la teoría de *campos de producción* de Pierre Bourdieu como herramienta de análisis. La autora hace una exploración extensa sobre el capital cultural, las relaciones de poder entre distintos agentes profesionales (dominantes y dominados), así como una serie de entrevistas y una revisión cuantitativa de la utilización del término “valor” en el discurso escrito de los restauradores.

En su introducción, señala la necesidad de incrementar la discusión y reflexión teórica sobre la restauración, “un área de las ciencias sociales muy poco conocida, explorada y estudiada en nuestro país” (Peñuelas, 2015, p.17). De acuerdo con la autora de la tesis, la teoría de campos es pertinente en tanto que permite contemplar aspectos simbólicos y temporales. Su postura, por ende, se enfoca en cuestiones relacionadas con arte y comunicación, todo a partir del concepto de “valoración”.

El trabajo antes citado, sirve como referente de la perspectiva de los restauradores en México en torno a temas de comunicación y temas del valor simbólico de las obras. Además, menciona en varias ocasiones a la interpretación como parte clave del proceso de restauración.

Entre los profesionales que cita Peñuelas está Valerie Magar, egresada y profesora de la ENCRYM que participó en el último proyecto de restauración de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*. En el artículo *Réplica a “El restaurador como artista-intérprete”*.

Responsabilidad en la acción y la formación en la conservación, Magar (2010) explica la importancia de la interpretación en el proceso de restauración.

La autora resalta las implicaciones de tratar con bienes culturales, cuya visión cambia con el paso del tiempo y en consideración con las ideas sobre la estética en cada época. Si bien en la conservación y restauración no hay métodos únicos ni fijos, la interpretación es necesaria y siempre está ligada tanto a la cultura en que se generó el objeto, como a la cultura que lo mantiene por considerarlo valioso.

A este respecto, se puede agregar que cada cultura tiene su percepción del tiempo, y las teorías de la restauración occidentales o eurocéntricas –dado que sus bases se concibieron en Europa– no coinciden del todo con las ideas de la conservación en Oriente. El conservador arquitectónico hindú, Navin Piplani, ha expuesto un ejemplo claro de esto.

En la India, el tiempo es entendido en forma cíclica en vez de en forma lineal, y el futuro es una extensión del pasado. “Por lo tanto, en el contexto indio, la autenticidad se asocia menos con la preservación de monumentos, y más con la retención de las tradiciones y técnicas milenarias que crearon esos monumentos en un principio” (Piplani, 2015, p. 92).

La perspectiva de Piplani muestra que, aunque haya valores –como la autenticidad– que se consideran importantes en la mayoría de las culturas, la conceptualización de dichos valores varía de una cultura a otra. Así, vemos que tanto la percepción inmediata como el análisis e interpretación, dependen en gran medida de preceptos aprendidos culturalmente. En el caso de la India, la religión es un factor determinante.

La percepción, que va más allá de la materialidad, forma parte de un campo de conocimiento más amplio. Para el caso tratado en este trabajo, el enfoque más cercano es el de arte y comunicación, pues abarca las reflexiones sobre el acercamiento a obras de arte desde diferentes perspectivas que vean al arte como un fenómeno de comunicación. Como sugiere Vivian Romeu, doctora en comunicación cubana que reside en la Ciudad de México, los fundamentos comunicativos del arte tienen una base sociológica.

Romeu ha explorado los motivos de que el arte sea un fenómeno de comunicación, que se basan en la construcción del significado, en la intencionalidad, y en la recepción de un mensaje que debe ser completado, codificado, o interpretado por el observador. En general, la autora identifica tres enfoques de estudio (Romeu, 2012, pp. 3-4): el enfoque

estructural, que toma al arte como un proceso en el que se codifican y decodifican mensajes; el enfoque pragmático o de estética de la recepción, que se basa en la postura de que las obras tienen vacíos de significado que son completados por el receptor, o bien, en la postura de que el lector reconoce e interpreta; y el enfoque que establece un diálogo entre el lector y la obra.

Sobre la restauración del *Caballito* de Tolsá, el trabajo más reciente que indaga al respecto es un reportaje-tesis del 2017, realizado como proyecto de titulación de licenciatura en la UNAM. La sustentante es Angélica Ferrer Campos y el trabajo se titula *La restauración de obras de arte por métodos no abrasivos: innovación en el arte y la física*.

La escultura de Tolsá no es el tema principal que aborda Ferrer sino que sirve como ejemplo de la problemática actual y de las consecuencias de una restauración mal realizada; esto con la finalidad de recalcar las ventajas de los métodos no abrasivos. El trabajo consistió en la recopilación de información proveniente de medios periodísticos, así como una descripción general de los hechos que acontecieron en el 2013, cuando la empresa *Marina, Restauración de Monumentos* aplicó un ácido sobre el *Caballito*.

Otro texto que habla de los daños causados a la obra en 2013 es el artículo *Caballito: de la gloria al infortunio*, de Martha Fernández, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Además de dar un panorama general de la historia de la estatua, Fernández hace una comparación con la estatua de Marco Aurelio en Roma, cuyo trabajo de restauración se llevó a cabo de manera ejemplar. El artículo termina con la duda de qué sería de la estatua al final de la intervención del INAH: si se lograría rescatar de alguna manera y cómo sería.

En suma, los trabajos de investigación que hablan de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* son más descriptivos que explicativos o analíticos y ninguno abarca el tema de la interpretación. Se concentran en indagar las causas del error –en su mayoría, falta de organización y estudios previos–, así como en resaltar lo deplorable de lo sucedido.

Estudiar el caso de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* es interesante porque, a pesar de su antigüedad y de la distancia contextual respecto del tema y del autor, los restauradores se basaron en la factura original para resolver el daño irreversible. Debido a la aplicación de ácido se había eliminado la parte superficial de la pintura, y la escultura había quedado

con una coloración irregular; la decisión para resolverlo fue aplicar una nueva capa de pintura al monumento.

El modo de proceder, entonces, implicó un proceso de interpretación, que podría o no ser una resignificación. El cometido de este trabajo es explicar por qué la restauración es un fenómeno de interpretación, y explorarla como un campo de estudio de lo simbólico.

La interpretación se entenderá como la asignación de un significado a la obra, que implica una concretización con base en el contenido de sus elementos formales y, en el caso de ciertas manifestaciones, también de valores estéticos o artísticos.

Al final del trabajo, y tras el análisis del *Caballito*, se explora cómo la restauración no puede separarse de una visión crítica del significado de los objetos, y por qué, entonces, la hermenéutica profunda es una metodología útil para los estudios sobre restauración desde las ciencias sociales.

CAPÍTULO 1

RESTAURACIÓN DE FORMAS SIMBÓLICAS

1.1. LO SIMBÓLICO EN EL ARTE Y EL PATRIMONIO TANGIBLE

“Restaurar”,² en su definición más general, se refiere la acción que permite devolverle ciertas cualidades perdidas a las cosas. De este modo, un restaurador es un profesional que contribuye a mantener la esencia del objeto, la cual se manifiesta a través de sus propiedades básicas.

En el entendido de la restauración de patrimonio, y particularmente de obras de arte, no obstante, se debe distinguir entre dos acepciones del concepto: la restauración como demolición de las huellas del pasado, o como potenciadora de los valores artísticos y estéticos.

La primera perspectiva, que está en favor de lo nuevo, excluye la apropiación de los objetos que sólo se da con el tiempo y la experiencia. Para la segunda, por el contrario, la apreciación del objeto va más allá de su soporte material, pues éste cobra importancia por su historia, su origen, sus particularidades, su significado, y otros aspectos que no son tangibles, sino que dependen de la percepción humana.

Hacer que algo esté “como nuevo” es coherente sólo cuando se trabaja con máquinas o con partes materiales que tienen una función específica en un proceso productivo, pues al renovarlas se asegura que mantengan su utilidad. Pero si algo es más significativo o más expresivo que útil, es necesario tomar en cuenta e incluso celebrar su antigüedad, porque sin ella pierde una gran parte de su valor, sobre todo cuando se trata de piezas únicas e irrepetibles.

El arte no es un bien que valore por su grado de productividad, por el contrario, su utilidad se manifiesta en la experiencia del observador y es intangible. Una pintura no se “repara” como una computadora o una revolvedora de cemento, ni tampoco se puede reemplazar por una nueva que sea “igual”. Tampoco podríamos decir que un cuadro “ya no sirve” porque tiene una fisura o la madera que lo sostiene es débil. Aun los elementos de

² Restaurar es sólo una parte de toda la labor para conservar los objetos, pues no siempre es necesaria una intervención directa en los objetos. Además, las piezas restauradas requieren de medidas adicionales de mantenimiento, como limpieza periódica, revisión, o incluso actuar sobre las condiciones ambientales -la luz, el frío, la humedad, la contaminación-.

soporte que no son visibles deben ser tratados en consideración de su antigüedad, pues son parte del medio en el que se presenta la obra.

En italiano, lengua en que se escribieron las principales teorías de restauración, hay dos palabras distintas para referirse a los tipos de intervención sobre los objetos. *Restauro* es la acción que se lleva a cabo para solucionar –o evitar pérdidas– cuando las medidas de mantenimiento periódica no son suficientes. Mientras que *ripristino* se refiere a buscar que el objeto sea lo más parecido posible a su estado inicial, cuando no había sido afectado por el tiempo.

La principal diferencia entre *restauro* y *ripristino*, es que el segundo acto es más radical, pues compromete la materialidad del objeto negando su pasado. *Ripristinare* es literalmente devolver a un objeto a su estado prístino, es decir, el momento primero de su historia. En español, lo más parecido sería “restablecer”, pero esta palabra se utiliza coloquialmente para hablar de lo intangible, ya sean situaciones o conjuntos de condiciones. Los bienes tangibles más bien se “reparan”, se “arreglan”, o se “ajustan”.

Restablecer es una palabra inexacta para referirse a la acción que los restauradores tratan de evitar. No obstante, su traducción al italiano, *ristabilire*, lejos de ser contraria a la restauración sirve para definir algunos de sus objetivos: “restablecer la armonía cromática”, “restablecer la identidad de percepción”, o “restablecer el equilibrio de los elementos de soporte”. En este sentido, el restaurador de arte puede aspirar a devolver la estabilidad (re – establecer), mas no a renovar.

Dichos principios y objetivos fueron establecidos con la publicación de uno de los documentos de restauración más importantes hasta ahora: la *Carta del restauro* de Cesare Brandi. La Carta fue incluida en 1977 dentro del libro *Teoría del restauro*, junto con otros textos que a la fecha son un referente obligado dentro del campo de la restauración.

Cesare Brandi probablemente sea el autor más citado en textos sobre restauración. Además de ser pionero en la teorización moderna sobre esta materia, se le reconoce como una autoridad por la cantidad de temas y aspectos que trató. El libro *Teoría de la restauración* fue publicado por primera vez en italiano en 1963 y hasta hoy destaca por sus planteamientos.³

³ En lo que respecta a la crítica de la teoría de la restauración, hay un trabajo del 2009 realizado por Rebeca Alcántara Hewitt: *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. En el libro, la autora hizo una revisión de los conceptos que consideraba claves en la obra de Brandi y señaló las imprecisiones

La versión del libro estudiada actualmente es la de 1977, ya que en ella se incluyó también un documento de 1972 que fungió como principio rector de la actividad de los restauradores en Italia: la *Carta del restauro*. El documento de Brandi (2000; pp. 131-154) se distingue de la llamada *Carta de Venezia*, de 1964, porque la segunda abarca y define sólo los monumentos y sitios, mientras que el primero incluye los edificios y centros históricos, todas las obras de arte –incluyendo las de arte contemporáneo–, y llega hasta los restos subacuáticos, con indicaciones específicas sobre cada caso.

Para definir la restauración de la obra de arte (Brandi, 2000), su espacio, su tiempo, y los factores a considerar en su conservación, el autor habla de tres aspectos fundamentales que definen los objetivos de la restauración: físico, histórico y estético.

La fisicidad se refiere a que las condiciones materiales sean adecuadas, no sólo en los componentes de la obra (ej. pintura, bronce de una escultura, arcilla, yeso), sino también sus elementos de protección (ej. barniz, pegamento) y de soporte (ej. base de madera en una pintura al óleo, pedestales, esqueletos internos, estratos preparatorios), aun cuando éstos últimos sean invisibles. El medio material debe ser idóneo para minimizar los riesgos de los elementos formales, como la degradación o cambio de color, las deformaciones, o incluso las pérdidas parciales o totales de la obra.

A la par que se procura que el medio sea adecuado, se respetan los cambios que ha sufrido con el tiempo, es decir, su historicidad. Hay ciertas condiciones de degradación que son inevitables, pero que no ponen en riesgo ni a la integridad formal ni al soporte de la obra. A la parte de la obra en que se manifiestan dichos cambios, se le llama “pátina”. La pátina se considera positiva pues, a pesar de implicar modificaciones estéticas, mantiene una condición de equilibrio.

Dentro de la historicidad también se toman en cuenta las modificaciones hechas a las obras debido a la censura, la moda de distintas épocas, o incluso la superposición de obras (ej. un cuadro pintado sobre otro para el contrabando, dos obras del mismo autor superpuestas).

Tanto la fisicidad como la historicidad son valores que contribuyen a la transmisión de ideas, sentimientos, experiencias, abstracciones o revelaciones: el mensaje artístico.

que encontraba en cada uno. No obstante, sólo trata brevemente lo que encuentra limitado o con falta de claridad, mencionándolo sin profundizar en cada tema.

Este objetivo de la restauración –la transmisión de un mensaje a otras generaciones– pone a la comunicación en un primer plano, pues da por sentado: que el artista tenía una intención al realizar la obra; que el soporte material tiene un código con el potencial de develar algo relevante en términos artísticos; y sobre todo, que una restauración correcta propicia el reconocimiento de los códigos, de las intenciones y de todo aquello que construye el mensaje artístico.

El abordaje de los aspectos mencionados anteriormente –física, historicidad y mensaje artístico– debe ser en relación con la temporalidad de la obra. Para hablar de cómo las obras cambian conforme al tiempo, Cesare Brandi (2000, p. 8) habla de una doble historicidad: la del espacio y tiempo de su creación y formulación, y la del espacio y tiempo actual en que la obra de arte se encuentra. En este sentido, la interpretación se involucra como parte esencial del proceso pues la obra se aprecia conforme a la realidad histórica del presente.

El restaurador florentino Umberto Baldini escribió una obra en dos volúmenes, homónima a la de Brandi, donde retomó muchas de sus ideas, entre otras, la distinción entre el momento del acto creador y el momento presente en que se encuentra la obra. Baldini distingue tres actos: acto I, el acto creador; acto II, la acción del tiempo sobre la obra; y acto III, el acto de restauración. Baldini (1983, p. 55) llama a la restauración “acto crítico”, porque la acción no se puede realizar arbitrariamente sino que requiere de procesos de análisis y estudios previos

Baldini separó al acto II en positivo y negativo; el primer tipo se refiere a los cambios históricos en la obra que mantienen un equilibrio sin poner en riesgo su visibilidad; el segundo, a las afectaciones que dificultan la lectura e incluso adquieren un potencial expresivo propio, ajeno a la obra.

Bajo este planteamiento una restauración correcta aspira a la neutralidad (Baldini, 1983, p. 26-28) en tanto que no debe imitar ni competir con lo hecho por el autor (acto I), no debe afectar la verdad histórica (acto II positivo), mientras que debe contrarrestar los daños causados por el paso del tiempo (acto II negativo). A grandes rasgos, el autor afirma que una obra se valora a partir de: el valor del acto I, más el valor positivo del acto II, menos la neutralización de los valores negativos del acto II que se logra con la restauración.

Según la concepción de Brandi y Baldini, los objetos tienen un valor agregado por sus cambios a lo largo del tiempo. No todos los cambios son degradación o ponen en peligro los materiales; hay alteraciones que mantienen un estado de equilibrio en los elementos formales y que por ende son consideradas “pátina”: una parte positiva de la acción del tiempo que no debe ser dañada.

Es difícil determinar si las principales teorías de la restauración están centradas en el lector o en el autor, pues a la par que se respeta al primero, se espera que la materialidad del objeto se conserve para llegar al segundo. Pensar en un intérprete hipotético es un problema en tanto que el patrimonio se conserva para un futuro incierto, ajeno tanto al presente del autor como al presente del restaurador.

La razón de que no haya suficientes estudios que ahonden al respecto tiene que ver, probablemente, con que la teoría de la restauración surgió por la necesidad de estandarizar y crear consensos sobre los métodos de trabajo, en vez de ser una reflexión sobre la actividad misma. Es decir, que la urgencia de teorizar estaba encaminada hacia un modo de hacer y no hacia un modo de ver el hacer.

El mismo Cesare Brandi afirmó, en la relación a la *Carta del restauro*, la necesidad de establecer normas técnicas y jurídicas, especialmente dada la falta de regulación en un momento histórico que describe como:

Quando un comprensibile ma non meno biasimevole sentimentalismo, di fronte ai monumenti daneggiati o distrutti venne a forzare la mano e a ricondurre a ripristini e a ricostruzioni senza quelle cautele e remore che erano state vanto dell'azione italiana di restauro.⁴ (Brandi, 2000; p.134)

En el caso de México, es vigente el debate sobre la necesidad de crear un marco jurídico propio que sea lo suficientemente eficiente como para evitar errores y pérdidas, y que, además, considere la situación del país, debido a los distintos tipos de patrimonio que posee, que se encuentran en condiciones y contextos muy heterogéneos.

En el país coexisten ejemplos de patrimonio tangible en ecosistemas que van desde la selva hasta el desierto, y también ambientes urbanos. Las condiciones climáticas afectan

⁴ “Cuando un comprensible pero no menos lamentable sentimentalismo, de frente a los monumentos dañados o destruidos vino a forzar la mano y a reconducir renovaciones y reconstrucciones sin aquellas cautelas y vacilaciones que habían sido alarde de la acción italiana de restauración.” (Traducción propia)

tanto la forma de apreciación como el deterioro de los objetos. Además, en algunos casos es fundamental considerar la conservación del patrimonio mixto, que integra lo natural con lo realizado por humanos. Asimismo, gran parte del patrimonio está ligado a los pueblos indígenas que existen en el país, por lo que la conservación también requiere de una perspectiva intercultural e incluyente.

Es necesario que las instituciones consideren este panorama y planteen medidas para evitar restauraciones sin cautela, y sin las autorizaciones o estudios previos suficientes. También hay que considerar que México está en una zona altamente sísmica, por lo que se requiere diseñar e implementar planes de acción en caso de pérdidas o daños causados por desastres naturales.

La restauración, en el sentido aquí tratado, se refiere a objetos que son llamados “monumentos” u “obras de arte” por las diferentes cualidades que se dan dentro del entendimiento humano. Esa valoración ya constituye un fenómeno de comunicación e interpretación: la clasificación de la materialidad va más allá de la funcionalidad, para entrar en la dimensión del goce, de la imaginación, de la apreciación y de la historia.

Monumento y obra de arte son concepciones que no aplican a todas las producciones humanas. Es necesario entonces, hacer una reflexión sobre las características que las hacen adoptar esos títulos. Aunque están relacionadas entre sí, las dos categorías no necesariamente son indisolubles: no todo monumento es arte, ni toda obra de arte constituye un monumento. Hay que ver, entonces, qué los diferencia, a la vez que los hace a ambos objetos de la restauración.

En 1972, la UNESCO adoptó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (*Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*). En el documento, se menciona una serie de criterios para identificar el Patrimonio Cultural de la Humanidad. En el artículo primero se establecen tres grupos: lugares, conjuntos y monumentos. Tanto los lugares como los conjuntos se refieren a espacios que fueron transformados por la acción humana:

“los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,

los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.” (UNESCO, 1972, p. 2).

Los conjuntos se distinguen porque integran diversas edificaciones, mientras que los lugares pueden ser obras conjuntas del ser humano y la naturaleza. Los monumentos, por otra parte, se definen a partir de una enumeración de bienes tanto muebles como inmuebles:

“los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,” (UNESCO, 1972, p. 2).

La última frase es importante bajo las consideraciones de la interpretación, pues se refiere a puntos de vista para valorar los objetos (histórico, artístico o científico). Esta valoración implica el supuesto de distintas lecturas del patrimonio a partir su percepción en diferentes ámbitos. Los valores estéticos son mencionados, sin embargo, sólo se encuentran dentro de la definición de los lugares (*sites*).

Esto no quiere decir que se niegue la esteticidad en los monumentos, sino que lo estético no se considera un criterio para destacarlos respecto de otros bienes. La primera categoría mencionada, las obras arquitectónicas, lleva implícita la experiencia –los espacios están hechos para ser habitados, admirados, vividos–, pero no tiene un carácter necesariamente artístico.

Hay que considerar, a este respecto, qué constituye un valor universal sobresaliente o excepcional (*outstanding*) desde la perspectiva artística, y con base en qué se clasifican las obras para reconocer las que son arte pero no destacan como parte del Patrimonio de la Humanidad. La definición de *valor universal sobresaliente*, según las Reglas de Operación para la Implementación de la Convención sobre el Patrimonio Mundial (*Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*), es:

49. Outstanding Universal Value means cultural and/or natural significance which is so exceptional as to transcend national

boundaries and to be of common importance for present and future generations of all humanity (UNESCO, 2017, p.19).⁵

La UNESCO tiene una lista oficial, organizada por país, del patrimonio mundial natural, cultural y mixto.⁶ No obstante, cada nación tiene sus propias consideraciones sobre lo que considera parte de su patrimonio nacional. En el caso de México, existe la *Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricos*, que entró en vigor en 1972, el mismo año de la convención antes citada de la UNESCO.

La ley mexicana separa los monumentos en dos categorías: históricos y artísticos. En ambos casos hay –según lo establecido en el artículo sexto– obligación de conservar y restaurar. Los monumentos artísticos son definidos en el artículo 33 de la siguiente forma:

Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante. Para determinar el valor estético relevante de algún bien se atenderá a cualquiera de las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizados y otras análogas. (DOF, 2015, p. 8).

En este caso se alude a los valores estéticos tanto en el aspecto de la significación como en el de la materialidad, a pesar de que la segunda corresponde más a la valoración artística. La definición toma la estética como si fuese un criterio de identificación del arte, cuando en muchos casos la experiencia estética no necesariamente implica la existencia de cualidades artísticas.

Los materiales y técnicas utilizados apelan al proceso de construcción de la obra y, por ende, al talento o habilidad del autor para crear objetos que puedan ser considerados obras de arte. Asimismo, el uso de los materiales depende de la corriente estilística, que además de identificar al autor, permite asociarlo a un contexto específico de creación. La innovación y la representatividad, por su parte, son elementos contextuales sobre el impacto de las obras en un momento y espacio específicos.

⁵ “49. Valor universal sobresaliente se refiere a un significado natural o cultural que es tan excepcional como para trascender fronteras nacionales y ser de importancia común para las generaciones presentes y futuras de toda la humanidad.” (Trad. Propia)

⁶ Aunque el título del documento de la UNESCO (*Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*) se refiere sólo a patrimonio cultural y natural, la misma organización tiene un listado de patrimonio mundial donde también incluye patrimonio mixto –que comprende aspectos naturales y culturales–. La lista completa por país, incluyendo los sitios en peligro, transfronterizos, y los que han sido excluidos, puede consultarse en línea en el sitio oficial: <http://whc.unesco.org/en/list/>

La significación del objeto dentro de un sistema de relaciones humanas, que forman parte del complejo entramado de la cultura, es parte de lo que John B. Thompson llamó “Concepción estructural”. El autor habla de lo simbólico como base para el análisis de los fenómenos culturales, pues “(...) implica interpretar las formas simbólicas por medio del análisis de contextos y procesos estructurados socialmente.” (Thompson, 2002, p. 203) Es decir, que parte de lo que define la cultura son las manifestaciones, acciones, u objetos que son significados a partir de una tradición y un intercambio social en un momento y espacio.

Para esclarecer la naturaleza de las formas simbólicas, Thompson (2002, p. 204-217) señala cinco aspectos: lo intencional, marcado por los procesos de codificación o decodificación; lo convencional, por el sujeto al conocimiento social de códigos y reglas; lo estructural, por las relaciones entre elementos; lo referencial, porque el signo siempre está en sustitución de algo o se asocia con algo fuera de sí mismo; y lo contextual, porque la significación se da dependiendo de las condiciones en que ocurre.

El aspecto intencional es un fundamento para la interpretación del arte, no así del patrimonio natural. A excepción de la visión mágica de la naturaleza que señala Thompson, en lo orgánico, que no ha sido transformado por el ser humano, la apreciación puede darse sin necesidad de decodificar. Si lo natural se convierte en forma simbólica no es por el objeto mismo sino por las relaciones sociales que se establecen en torno a él.

En cambio, la lectura del arte es consciente de la creación y del autor como ser capaz de codificar, ya sea para sí mismo o para otros. La restauración no sólo es comprensiva de estas relaciones de significación, sino que también tiene un carácter intencional. Se restaura para los posibles lectores pero, y quizá sea ese el punto más problemático, no con intención de plasmar un mensaje nuevo sino de mantener uno preexistente.

La restauración actúa sobre formas simbólicas y, por ende, está sujeta a las cinco características antes mencionadas. Las convenciones dictan el papel y la importancia de los bienes culturales, que pueden variar dependiendo del contexto. De hecho, Thompson habla de la “evaluación simbólica” de las obras en su contextualización social:

Al adquirir un valor simbólico, una obra puede ganar un nivel de legitimidad; es decir, puede ser reconocida como legítima no sólo por los que están en una buena posición para asignarle un valor

simbólico, sino también por aquellos que reconocen y respetan la posición de quienes lo asignan. (Thompson, 2002, p. 230)

Las jerarquías establecen parámetros de significación, donde los grupos dominantes son los de mayor influencia para valorar las formas simbólicas, ya sean tangibles o intangibles. En el caso del arte, los expertos e instituciones con autoridad son pocos en el campo de la restauración.

Uno de los aspectos de mayor relevancia para las instituciones es la defensa de la autenticidad, la cual puede perderse con una restauración mal realizada. La pátina, mencionada anteriormente, denota que la obra tiene cierta antigüedad, pero también es una muestra de que no ha sufrido alteraciones ni renovaciones.

Por ejemplo, nos parecería raro ver una *Gioconda* sin señales de *craquelure* (pequeñas grietas que se crean en la capa pictórica, consideradas un tipo de laguna), porque tenemos el referente de que los cuadros antiguos tienen este tipo de texturas, mientras que en los cuadros nuevos sólo se presentan si el autor las generó de manera intencional.

La protección de aspectos que podrían considerarse contrarios a la estética original de la obra artística es un principio que parte del supuesto de la materialidad irrepetible. La imagen reproducida se identifica con la fuente por un principio icónico y, aunque pueda transmitir una parte del mensaje, la experiencia no será igual que con el objeto creado directamente por el artista.

Sobre la reproductibilidad de la obra, así como la pérdida del sentido asociada a los cambios en su materialidad, es pertinente citar a Walter Benjamin y sus conceptos de “autenticidad” y “aura”. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el autor expone cómo lo que atraviesa un objeto a lo largo de su vida lo convierte en único, irrepetible, e insustituible, es decir, lo convierte en auténtico:

“La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que hay en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico.” (Benjamin, 2003, p. 44) Lo auténtico, entonces, tiene un soporte material pero no depende sólo de él. El contexto afecta la manera de experimentar la fisicidad y viceversa.

Es importante destacar, en este punto, las características de “permanencia” y “testimonio histórico” como parte de la tradición, es decir, con fundamentos en la cultura; al ser categorías separadas, se intuye que no todo lo que permanece funge como evidencia

histórica. Asimismo, hay pérdidas materiales –que vulneran la permanencia– pero que son huellas del cambio.

El “aura”, por otra parte, afecta la forma de apreciar la obra debido a un distanciamiento respecto de ésta. El aura se presenta en el tiempo y espacio originales de la obra, y en el contacto con esta como única. Mediante la reproductibilidad técnica “lo que se marchita de la obra de arte [...] es su aura.” (Benjamin, 2003, p. 44)

Al reproducir y difundir masivamente una obra, ésta pierde su aura al llegar a personas que no necesariamente aprecian el original, sino que acceden a la obra mediante reproducciones de ésta: copias, libros, fotografías, posters, entre otras.

La restauración no va en contra de la mediación del original, pero sí busca su conservación al considerarlo un objeto único e irrepetible, pues es un testimonio de supervivencia de la creación. Se restaura desde una perspectiva filosófica muy específica, que acepta el envejecimiento como un proceso natural y condena la re-creación por considerarla un falso.

Los agregados o modificaciones sólo son valiosos si forman parte de la vida de la obra a lo largo del tiempo, ya sea por la evidencia de su antigüedad o la de su tránsito por cierto periodo histórico. Incluso los marcos de las pinturas son de suma importancia para entender la historia del gusto en el arte.

Hay marcos de cuadros que en sí mismos constituyen piezas de alto valor histórico, estético y artístico, ya sea por sus decoraciones o por sus diseños ricamente elaborados. El hecho de que una pintura esté enmarcada de cierta forma habla de dónde se colocó, cuándo, y qué importancia se le dio. En la actualidad es común ver cuadros sin marco, pero en otras épocas no sucedía de la misma manera. Cesare Brandi (2002, pp. 123-130) habla del tema de los marcos, al sugerir que es un elemento arquitectónico, pues une a la pieza con el espacio en que se expone.

Paralelamente al valor histórico, simbólico y cultural, la obra tiene un conjunto de cualidades básicas por las que se convierte en objeto artístico. Para Martin Heidegger, la ontología de la obra de arte debe servir para preguntarse por cómo el artista se convierte en tal a través de la acción. Para salir del círculo de codependencia entre artista y arte, Heidegger indaga sobre la relación entre los conceptos de ‘cosa’ y ‘obra’.

“La cosa es, como todos creen, aquello en torno a lo cual se han reunido las propiedades.” (Heidegger, 1992, p. 44-45) El mundo de las cosas es demasiado amplio, pues abarca lo abstracto, lo nulo y lo total. En esa extensión del concepto de cosa, la obra sólo es un tipo particular reconocido como creación y que suele reunir sus propiedades en torno a una materialidad.

En los monumentos y patrimonio cultural tangibles la condición material siempre se cumple, pero no es inherente a todo tipo de arte. De ahí que no se llame arte a la materialidad, sino a lo que dicha materialidad ofrece. Sin medios para su presentación, ciertamente no hay obra: las propiedades no se reúnen sin la cosa.

El problema reside entonces en qué debe mostrar la obra para ser arte. Los objetos funcionales encuentran su sentido en su uso, mientras que el arte es sentido antes que utilidad. Para Heidegger (1992, pp. 62-66), la cosa que es obra de arte reúne características capaces de mostrar algo relevante al observador, a tal punto que signifique una revelación de verdad, una iluminación.

En el ejemplo del cuadro de Van Gogh de unos zapatos, Heidegger afirma que “es el hacer patente lo que es el útil, el par de zapatos de labriego en verdad *es*. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser” (Heidegger, p. 63). Este cuadro retrata una prenda útil, un par de zapatos, y la separa de su función de utilidad para ponerla en el plano de la observación, de la apreciación del objeto.

¿Qué garantiza que los lectores encuentren en la obra esa revelación? El alumbramiento no está presente físicamente en el medio, sino que es el sujeto quien tiene la capacidad de experimentarlo. Las nociones previas y el modo de acercarse al objeto cambian lo que de él se obtiene. Una persona podría incluso reconocer sus cualidades básicas pero no valorarlo como arte.

A diferencia de Heidegger, que sólo identifica las cualidades valiosas de la obra de arte con su esencia de ser-arte, Roman Ingarden distingue los valores estéticos de los valores artísticos. Aunque Ingarden también ve una trascendencia del objeto, su respuesta al origen de la obra de arte se remite también a la estructura de las distintas formas de arte, así como a lo que cada observador aprecia en ellas.

Ingarden (1989) va más allá de las características “iluminadas” que están en la cosa y señala lo fundamental de lo no presente. La construcción es tan incapaz de la abstracción

total como de una definición total. El medio siempre tiene límites que lo convierten en un producto cerrado, pero dentro de esa delimitación siempre quedan huecos o zonas sin abarcar.

La concepción heideggeriana de la “coseidad” es demasiado general –pues también la totalidad y la nada son “cosas”– y parece establecer lo concreto como un aspecto obvio de lo material: “Lo cósmico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística.” (Heidegger, 1992, p. 50)

De hecho, la cosa concreta es un punto nodal en los planteamientos de Ingarden. Sin embargo, la complejidad de la concretización no está en el aspecto material de la obra de arte; por el contrario, ocurre en el proceso de lectura como un completamiento de los detalles o aspectos indeterminados. El autor habla de la experiencia estética como algo distinto a la valoración artística y afirma que:

Si se quiere llevar a cabo una aprehensión estética de la obra de arte, hay que ir con frecuencia más allá de lo que efectivamente está contenido en el estrato objetivo de la obra (...) Hay que <<concretar>> esos objetos, al menos hasta un cierto grado y dentro de los límites establecidos por la obra misma. (Ingarden, 1989, p. 36)

Cabe recordar que la obra en sí misma ya constituye una concreción y en ella están marcados sus límites. Por más vertientes que tenga la interpretación, los aspectos estructurales explícitamente presentes no se pueden negar. La imaginación, así como la obra, nunca es infinita; de su punto de partida –la obra– dependen las probabilidades de sus conclusiones y concreciones.

Entonces, ¿quiénes son capaces de concretar de manera pertinente? En su texto *Valor artístico y valor estético*, Roman Ingarden (1976) explica que el objeto estético lo obtiene sólo un sujeto que aprecie con actitud estética. Los objetivos de la observación son variados y muchas veces la lectura del objeto no es un fin sino un medio para otro propósito. Incluso puede ser que no haya una motivación clara para acercarse al objeto.

La restauración es particular porque involucra a muchos sujetos que aprecian con objetivos científicos e históricos, así como artísticos, estéticos y simbólicos. Además, la actitud estética no sólo reconstruye en el plano mental-experiencial, sino que está orientada a la acción: el acto III o acto crítico de restauración mencionado anteriormente.

Las diferencias de apreciación son pues, motivo de problemas para la actividad del restaurador. Una herramienta que puede ayudar en este aspecto, justamente por dedicarse a descifrar el significado correcto de los contenidos, es la hermenéutica. No obstante, la hermenéutica como modo de estudio de la interpretación tiene diversos enfoques y concepciones.

En su libro *Historia de la hermenéutica*, Maurizio Ferraris (2002) hace una revisión del concepto de hermenéutica conforme a su papel a lo largo de la historia. Ésta surgió en Grecia como la actividad del mensajero, es decir, con la finalidad de transmitir correctamente un mensaje, y en muchos casos también fue el proceso mediante el cual se traducía de una lengua a otra.

La interpretación de la Biblia tuvo diversas transformaciones, pues a lo largo de la historia cambió la visión sobre cómo debían leerse las sagradas escrituras y sobre quién era capaz de descifrarlas. Tras la invención de la imprenta, con la Ilustración, la interpretación de textos adoptó nuevas dimensiones que incluso permitieron remitirse a fuentes fuera de la obra misma.

Surgió la interpretación con fuentes etnográficas y también las perspectivas filosóficas que consideraron a la interpretación como parte esencial de la vida humana, e incluso como un elemento para explicarse la propia existencia. También surgieron algunas concepciones lingüísticas y las referidas a formas simbólicas, que ya fueron mencionadas anteriormente con las bases de John B. Thompson. De igual forma, es necesario tomar en cuenta las teorías semióticas y de la significación.

El imaginario social es pertinente en este punto porque constituye una parte de la sociedad que interviene en todos los procesos de interpretación y significación. Cornelius Castoriadis (1999) habla del imaginario y de la imaginación en relación con las instituciones y justifica su pertinencia para hablar del arte.

En las ideas de Castoriadis el imaginario no es sólo individual, sino que tiene la capacidad de trascender a un colectivo, pues la cultura y la organización de la sociedad en instituciones obtienen su sustento de la creación y de la generación de ideas. Las instituciones son por ende instituidas, pues siempre hay algo establecido; e instituyentes, pues ese establecimiento es transmitido y puesto en práctica, al menos hasta que se cambie lo instituido.

¿De qué manera detallar esta obra del imaginario social instituyente? Consiste, por una parte, en las instituciones. Pero la consideración de estas instituciones muestra que están animadas por – o son portadoras de – significaciones que no se refieren ni a la realidad ni a la lógica: por ese motivo las llamo significaciones imaginarias sociales. (Castoriadis, 1999, p. 95)

Las instituciones, entonces, no pueden existir sin la significación. Dentro de las explicaciones de Castoriadis, las significaciones son sostenidas por las instituciones. Cabe preguntarse qué instituciones serían las que sostienen a los productos artísticos. Podría ser que las obras de arte no sean parte del imaginario social, sino que funcionen con referencia y con relación a las mismas.

Sobre el arte, el autor señala la diferencia entre *poiesis* y funcionalidad. El aspecto clave es considerar que la obra artística no está en el terreno de lo puramente utilitario, sino que está orientada a lo poiético. Para entender el proceso de significación del arte hay que pensar que “(...) al dar una forma al caos, y para darla, crea mundos nuevos, de una manera relativamente libre.” (Castoriadis, 1999, p.95)

Aunque el autor no lo menciona, se intuye que la libertad es relativa en tanto que está sujeta a lo instituido tanto para crear como para leer los objetos. Aun en el caso de que se innove en el arte, el cambio es marcado respecto de las manifestaciones artísticas precedentes y las formas instituidas en el contexto del autor. De ahí la importancia de la imaginación y del imaginario social.

Así, las herramientas hermenéuticas resultan parte de la constitución de la restauración como actividad profesional, pues es necesaria la indagación del significado de la obra para tener claro qué es lo que se valora de la misma, y qué se va a transmitir a futuro. Pensar las huellas del pasado como positivas ya implica un modo de lectura específico.

1.2.RESTAURACIÓN DE FORMAS SIMBÓLICAS

HERRAMIENTAS DE ESTUDIO CON LA HERMENÉUTICA PROFUNDA

Como ya hemos visto con las nociones de imaginario social, autenticidad, y patrimonio cultural, los objetos nunca son sólo una materialidad, sino que deben entenderse conforme a su contexto de creación y observación. En el mundo humano, casi cualquier cosa puede atravesar un proceso de apropiación y resignificación. No obstante, los procesos para determinar que algo es artísticamente valioso, o una obra trascendente, son mucho más específicos que la mera ubicación del objeto en un entorno social.

Aunque las herramientas y artefactos tecnológicos también son parte de la cultura, pues culturalmente se crean y se integran a la vida cotidiana, no operan de la misma forma que el patrimonio cultural tangible, porque su valor es primordialmente funcional. El arte y los monumentos, en cambio, se valoran como formas simbólicas.

Para analizar la restauración, entonces, es necesario indagar en las formas simbólicas sobre las que actúa, tanto en la parte material como en los aspectos que determinan la apreciación de dicha materialidad. A este respecto, el planteamiento de la “Hermenéutica profunda” de John B. Thompson sirve como esquema para entender y explicar la restauración como fenómeno de interpretación.

El marco metodológico que plantea Thompson es suficientemente flexible como para aplicarse a una gran diversidad de bienes y manifestaciones culturales, además de integrar las estructuras internas y externas. La Hermenéutica profunda está integrada por tres niveles de análisis: sociohistórico, formal o discursivo, y de interpretación/reinterpretación.

“El objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de producción, la circulación, y la recepción de las formas simbólicas” (Thompson, 2002, p. 409). Este nivel incluye los escenarios, la situación espacio temporal, los campos de interacción, la estructura social, y los medios técnicos de transmisión.

En cuanto a arte y patrimonio tangible, la dimensión sociohistórica no se limita sólo a las condiciones en la época de creación de la obra, sino que debe explorar los cambios significativos en su exposición a lo largo del tiempo, ya sea que haya cambiado su ubicación, se hayan modificado el entorno y las obras circundantes, o haya cambiado de propietario. De igual manera, se deben considerar las tendencias estilísticas en

determinados momentos, en especial si estas determinaron la circulación de la obra y la interacción en torno a ella.

Para la restauración, por otra parte, hace necesario observar las reglas y cánones aceptados en los diferentes contextos del arte, ya que estos ayudan a explicar el modo de proceder de las intervenciones previas, tanto por el gusto en ese momento como por las herramientas disponibles y el modo de valorar los objetos del pasado. Esto es parte de lo que se identifica como análisis de las instituciones.

También debe considerarse al autor como un sujeto inserto en el sistema de valores delimitado por el ámbito sociohistórico. Su historia de vida, su formación, los motivos de creación de la obra, la técnica y materiales, si tuvo mecenas o algún tipo de apoyo en su proceso creativo, son aspectos que se dan conforme al espacio y tiempo del artista, y que aportan elementos simbólicos.

Ese primer análisis de lo histórico y social, aunque traza un marco para ubicar la obra como fenómeno único e irrepetible que atraviesa un proceso, no es suficiente para profundizar. Es indispensable complementarlo con la dimensión interna, o sea, con la estructura formal de la obra de arte.

“Al igual que en el análisis sociohistórico, existen diversas maneras en que se puede llevar a cabo el análisis formal o discursivo, dependiendo de los objetos y circunstancias particulares de investigación.” (Thompson, 2002, p.413) En el caso particular de las artes visuales, el análisis formal se realiza conforme a teoría de la imagen y teorías relacionadas con la composición artística.

Por ejemplo, en *Arte y percepción visual*, Rudolph Arnheim (2006) define una serie de categorías para analizar estructuralmente el arte y las ilustraciones en general. Entre los principales conceptos del autor están la luz, el peso, el equilibrio, el espacio, el balance, los gradientes, la dinámica y la simplicidad.

También se puede realizar un análisis discursivo si se toma la imagen como un texto visual en el que varios signos se conjugan para crear una articulación de significados más complejos. La restauración presupone un dilema para esta perspectiva, pues los daños en la obra son elementos que afectan el texto. Los signos se ven afectados por huellas del cambio y deterioro: indicadores del paso del tiempo.

Otro problema es que el objeto de la investigación se puede apreciar de manera directa sólo en su estado más reciente, mientras que a su pasado se debe acceder por medio de documentos, ya sean fotografías, videos o material escrito. El análisis de las distintas épocas que atravesó la obra, por ende, se puede realizar gracias a las fuentes documentales que registraron sus cambios a lo largo de la historia.

Aunado a los análisis sociohistórico y formal-estructural, está la última parte de la hermenéutica profunda que establece Thompson: interpretación y reinterpretación. Que sea la última mencionada, sin embargo, no quiere decir que sea la parte final del proceso de análisis. Por el contrario, las tres dimensiones (sociohistórica, formal, e interpretativa) están ligadas y tienen relación entre sí.

La interpretación se distingue porque parte de los análisis ya mencionados y porque “(...) implica un nuevo movimiento del pensamiento: procede por síntesis, por la construcción creativa de un significado posible.” (Thompson, 2002, p. 420) Asimismo, es importante destacar que también es una reinterpretación, ya que la mayoría de las formas simbólicas surgen de un proceso de interpretación.

Interpretar es una actividad característica del humano como ser cultural. Las formas simbólicas que constituyen la cultura inevitablemente están creadas desde un modo de interpretar y son, a su vez, interpretaciones de algún aspecto de la vida. El arte en particular, está basado en formas simbólicas que llaman a la reinterpretación por parte del observador.

El restaurador, por su parte, tiene un modo único de interpretación del patrimonio tangible. Su posición no sólo es de apreciación, sino que tiene como meta una acción que interviene en la materialidad de la obra. Aunque se pretenda una neutralidad, los cambios suceden y son notorios respecto del estado previo a la restauración.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE LA *ESTATUA ECUESTRE DE CARLOS IV*

2.1. FASE DE ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO

De acuerdo con John B. Thompson “El objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas” (2002, p. 409). En el caso de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, dichas condiciones nos llevan a pensar en el contexto del arquitecto y escultor Manuel Tolsá, tanto en su origen español como su trabajo en la Academia de San Carlos de la Nueva España.

¿De qué manera nuestra sociedad, en términos simbólicos, es distinta a la de la Nueva España? ¿Qué particularidades se pueden observar en las representaciones simbólicas de fines del siglo XVIII? Son algunas de las preguntas que se pueden plantear en torno a la reinterpretación del *Caballito* en su restauración, pues la relevancia de la obra ha cambiado con el tiempo. No obstante, para hacer un contraste con la actualidad y analizar la interpretación, primero hay que establecer las condiciones en que fue creada la obra.

En el análisis sociohistórico se identificarán las instituciones sociales, tanto en el aspecto político, como en el concerniente a la validación institucional del arte. Dado que la *Estatua ecuestre de Carlos IV* fue ordenada por un virrey, será fundamental revisar el interés de los gobernantes para embellecer la ciudad, y cómo éste se relacionaba con los ideales de la época.

De igual modo, se considerarán otras manifestaciones relevantes que den indicios sobre la percepción en la época en que Manuel Tolsá llegó a la Academia de San Carlos. Es importante explorar no sólo el ámbito académico, de educación y creación de las artes, sino también el uso que se daba a las imágenes en la cotidianidad.

Los eventos sociales son clave, ya que hablan tanto de la interacción social de la época, como de la difusión de las imágenes, del pensamiento en ese lugar y momento y, sobre todo, de los valores en la representación simbólica.

Las celebraciones civiles, tales como obras de teatro, las corridas de toros, las peleas de gallos, las procesiones, las conmemoraciones, los cumpleaños y los paseos,

fueron motivos de reunión, pero también pretextos para llamar la atención en torno a figuras de autoridad. Al presidir u organizar un evento, los anfitriones se enuncian ante los invitados, y mostraban así una posición de poder.

El “buen gusto”, además de estar ligado a la moda de la época, estaba ligado con la nobleza, con el refinamiento, y con aquello que se pretendía enseñar al pueblo. Esa y otras percepciones determinaron el papel y la importancia del arte, de las artesanías, de la enseñanza del dibujo y de la arquitectura.

Además, las representaciones de personajes del momento tuvieron sus particularidades dadas por el contexto histórico. Una parte fundamental del pensamiento de la época fueron los privilegios sociales, y la validación de la posición social, misma que se vio reflejada en los retratos, que fueron un modo de exponer la propia imagen ante la sociedad.

En el contexto virreinal, el arte como forma simbólica tuvo un papel distinto al que tiene en la actualidad. Los medios de difusión, el modo de acceder a las imágenes, la enseñanza de las artes, la posición social de los artistas y artesanos, y el modo de obtención de recursos para los creadores son aspectos esenciales para establecer las bases de la producción artística conforme al momento histórico.

Como señala Thompson (2002), las formas simbólicas tienen una base ideológica, por lo que conllevan poder y valores adicionales al valor simbólico. Las relaciones entre valor económico y valor simbólico en los objetos también hablan de un sistema de jerarquías sociales, donde ciertos grupos y dinámicas de comunicación definen la importancia del arte y los monumentos.

Para el campo de la restauración, las instituciones son relevantes en cuanto a la aceptación de los distintos valores y la validación de lo simbólico: qué se conserva; por qué se conserva; cuáles son sus atributos –comerciales, estéticos, artísticos, formales, de carácter ritual– que deben perdurar; y cuáles son las acciones para mantener ese patrimonio.

El contexto original es importante porque en él se busca el “mensaje artístico” del autor, mismo que la restauración pretende conservar. Aunque el mensaje del arte no es único ni limitado a una idea concreta, el autor tiene ciertos principios o motivaciones para

la creación. Comprender la vida y el entorno del artista son claves para la interpretación, ya que las obras están codificadas conforme al gusto, la moda y los ideales de una época.

La restauración es un acto crítico porque, a pesar de que actúa sólo sobre lo material, toma en cuenta tanto el contexto de origen como el de la intervención. El análisis sociohistórico es una parte básica en ese proceso, porque lleva a una apreciación más profunda del objeto.

No obstante, si las instituciones y la difusión de las imágenes se modifican con el tiempo ¿Qué parte del mensaje en una forma simbólica se puede conservar a pesar de los cambios? Para afirmar que algo se ha perdido, debemos tener claridad sobre lo que había, sobre lo que permeó la recepción original del objeto, y sobre aquello que perdura pero se ha resignificado.

El arte de otra época ha perdido, dependiendo de cada caso, el tono original de los colores, la transparencia de los barnices, la estabilidad de los soportes, e incluso ha perdido partes completas como cabezas de esculturas o parte del estrato pictórico. Pero no sólo se pierden propiedades materiales, también las relaciones sociales en torno al objeto cambian. Esto pasa cuando un recinto pierde su carácter ceremonial, una escalera ya no se usa más para subir por ella, o una figura ya no es objeto de culto.

En el análisis sociohistórico del *Caballito*, se verá qué usos tenían las representaciones y retratos en la Nueva España y, específicamente, qué uso tuvo la *Estatua ecuestre de Carlos IV*. Se hará una revisión del proceso de fundición de la escultura, las celebraciones en torno a su inauguración, y cómo fue cambiando su significado e interpretación a lo largo de distintas épocas.

2.1.1. POMPA Y PASEOS EN LA NUEVA ESPAÑA

Cuando el contexto de creación de una obra está a siglos de distancia de una restauración ¿Cómo podemos acercarnos a él? ¿Desde dónde partimos para entender la percepción de una época? Primero, debemos ser conscientes de que, como afirma John B. Thompson, la ideología permea el campo de las formas simbólicas.

Los modos de pensar quedan tan arraigados en la mirada que es muy difícil desprenderse de ellos al ver una imagen. Es decir, que para valorar una obra de arte tomamos en cuenta sus cualidades formales, estéticas o artísticas, pero éstas rara vez se pueden separar de concepciones culturales.

Los referentes previos sobre el tema, el tipo de imagen, la función de ésta y el lugar donde está exhibida, no son aspectos presentes de forma física en el objeto. No obstante, harían falta dichos elementos al ver el arte de manera “acultural”, tratando de juzgarla únicamente por la perfección de las formas, el parecido con el referente real, o el equilibrio del trazo.

Lo formal se estructura con base en lo cultural y se decodifica de la misma manera. Para entender, entonces, el contexto de origen de una obra artística, debemos acercarnos a los discursos ideológicos predominantes de la época ¿Cómo se entendían entonces la belleza y el buen gusto? ¿Cuál era su importancia y función?

Entre otras aspiraciones de la Colonia, existía el ideal de la urbe europea y, en el siglo XVIII, éste era también el ideal de la ciudad ilustrada. Para parecerse más al Viejo Mundo, los habitantes debían seguir la religión católica y vestirse de manera “decente”. Era obligado para las ciudades centrales tener iglesias hermosas, monumentos, y calles bien organizadas.

La Ciudad de México ya era una metrópoli⁷ cuando formaba parte de la Nueva España, de ahí el interés de embellecerla. “Su apariencia confería prestigio a sus habitantes, era el lugar donde se llevaban a cabo las transacciones comerciales, y los rituales de reafirmación de la autoridad civil y de la eclesiástica.” (Uribe, 1990, p. 29)

De cierta manera, la conquista española también fue estética, pues si bien la antigua ciudad mexicana los impresionó, despreciaron este entorno y a sus habitantes. Los españoles

⁷ <<metrópoli ‘ciudad grande o principal’: latín tardío *metrópolis* ‘ciudad principal’; ciudad madre (desde la cual se colonizaron otras ciudades)’, del griego *metrópolis* ‘ciudad madre’ de *metr-*, tema de *meter* ‘madre’ (del indoeuropeo *mater* ‘madre’>> (Gómez de Silva, 1995, p. 455)

cambiaron el aspecto de la ciudad, no sólo para hacerlo más europeo y cercano a ellos, sino también con propósitos políticos, religiosos, de salubridad y de forma de vida.

Para fines del siglo XVIII, este establecimiento de la metrópoli virreinal ya era muy claro en la arquitectura y en la disposición de las calles. Todo esfuerzo por embellecer el entorno era a su vez una demostración de autoridad, de apropiación del entorno por parte de los conquistadores. No bastaba con tener el poder, sino que había que hacerlo ver en las calles o en eventos sociales para reafirmarlo.

De hecho, la exhibición pública fue uno de los fundamentos de la sociedad de la Nueva España; ya fuera para hacer alarde de riquezas o para evidenciar a un criminal, se tenían que hacer ver las cosas al exterior, mostrarlas al público. Era importante para los poderosos hacer alarde de sus riquezas, de sus posesiones, y de su propia imagen.

El diario de viaje del capuchino Fray Francisco de Ajofrín, quien llegó a la Ciudad de México en diciembre de 1763, es un testimonio de las costumbres de la época. Entre los eventos públicos que narra está la conmemoración de la conquista española de 1521, que se daba el 13 de agosto de cada año:

Sale el Virrey a caballo con la Real Audiencia, todos los tribunales y cuerpo de la ciudad, tropa y caballeros, y llevando el Pendón de la Conquista delante del Virrey uno de los regidores, va a la iglesia de San Hipólito (...) Es ésta una de las más lucidas funciones, donde sobresale la riqueza de esta opulenta corte, esmerándose a porfía cada uno en las galas y costo de aderezos. (Ajofrín, 1958, p. 64)

Esta manifestación es un acto de presencia del poder político, pues participan el Virrey y las personas que integran las instituciones virreinales, además de tener implicaciones religiosas, pues el destino del recorrido es una iglesia y ahí se celebraba una misa. La ocasión es de interés, ya que conmemorar la conquista también era un recordatorio del poderío español.

El evento tuvo un fundamento visual, ya que el acontecimiento materializa aspectos ideológicos –la reafirmación de la dominación española y del virreinato– en objetos tangibles, como el Pendón de la Conquista y las galas de la corte. Salir a la calle e ir a la iglesia eran actos cotidianos, pero en este caso se convertían en algo especial y digno de llamar la atención. Con este acto se resaltaban ideas o valores en torno a la autoridad, expresadas de manera que pudiera ser visto.

La riqueza es uno de los aspectos que resalta Ajofrín e incluso la reitera al referirse a la “opulenta corte” (Ajofrín, 1958, p. 64). Pero es un concepto abstracto, sin un referente concreto en la realidad ¿Cómo definimos riqueza y qué imagen tenemos de ella? Son ideas que dependen del sistema económico en un momento y lugar, de la moda, de qué objetos son accesibles e inaccesibles en ese contexto, e incluso de valores personales dados por la experiencia de vida.

En sus narraciones, Ajofrín relaciona la suntuosidad con la ropa elegante, los gorros, los adornos y, a pesar de ser comunes, a los accesorios de plata en los caballos (estribos, herraduras, correa). Los caballos mismos, según el fraile capuchino, eran un sinónimo de riqueza, pues en el modo de transporte se notaba la posición social.

“En este Nuevo mundo se ven juntos dos extremos opuestos diametralmente: suma riqueza y suma pobreza (...) Muchos siempre a caballo por las ciudades, sin saber dar un paso a pie; muchos siempre a pie por no tener jamás un caballo.” (Ajofrín, 1958, p. 84) Los ricos hacían uso constante del caballo, mientras que las clases más bajas no tenían acceso a ellos.

Enseñar lo que se tiene también implica evidenciar las carencias de otros. De ahí que fueran tan notorios los contrastes de la época virreinal. Para las personas en una posición alta era necesario marcar esa diferencia, es decir, debían dejar en claro que ellos eran distintos de los esclavos y de los indígenas. En cambio, estaban en una posición privilegiada si eran parecidos a los europeos, blancos y españoles.

Los paseos por la ciudad eran un modo de mostrarse con todos los símbolos de posición social, que evidenciaban el poder adquisitivo, la elegancia o el refinamiento. Los cumpleaños, condecoraciones, procesiones religiosas y otras fechas destacadas también eran ocasiones para lucirse ante la mirada pública.

De acuerdo con Eloísa Uribe, biógrafa de Manuel Tolsá, la función de los paseos y procesiones es mantener un estatus al mostrar el aspecto propio. “Para la élite citadina, con título nobiliario o sin él, fue de vital importancia mantener la pureza de sangre e inclusive una apariencia más o menos blanca. Esto le permitía participar a privilegios que le eran negados a otros sectores.” (Uribe, 1990, p. 61)

La apariencia identificaba ante los demás como parte de cierto grupo, no sólo en el caso de los ricos, sino también en el caso de los siervos o los pobres. La vestimenta era un

símbolo de poder económico y ayudaba a mantener el orden establecido por la separación entre clases.

El valor simbólico de la ropa fue tal que ciertas telas o tipos de vestido fueron condenados cuando no correspondían al nivel de las personas: “A los ojos de los privilegiados y de los conservadores de la tradición, era inadmisibles que cualquiera se pudiera vestir como se le antojara (...) En el fondo todos creían que el cambio de ropa propiciaba un cambio de personalidad (...)” (Gonzalbo, 1996, p. 59)

Si bien en nuestra época aún se asocian los estilos de vestir con formas de ser y de vivir, en la Colonia había normas bien establecidas sobre lo que se podía usar. Los pobres tampoco eran libres de vestirse como quisieran, no sólo por su falta de capacidad económica, sino también por los prejuicios y normas sociales.

El desnudo también era desdeñado porque se le relacionaba con la suciedad y la basura de la ciudad. Además, se pensaba que la presencia de pobres devaluaba la belleza y la grandeza de las calles.

“Así como se promulgaron disposiciones sobre el lujo y el comercio, otras pretendían extinguir el uso de trajes representativos de viejas tradiciones (...) La desnudez de los indígenas, como vestigio de sus antiguas costumbres, era al mismo tiempo signo de rebeldía y muestra de apatía y pereza.” (Gonzalbo, 1996, p. 63)

El orden, la higiene, la limpieza en el Siglo XVIII eran asociados con la salud, y formaban parte de los ideales de la Ilustración sobre cómo debía ser la ciudad. El aspecto físico de las personas estaba relacionado con discursos institucionales, y éstos, a su vez, con ideas sobre la belleza.

La estrecha relación entre poder político y lo que se consideraba el “buen gusto” en la Nueva España se ve reflejada en las normas sociales de la época. Las providencias de policía, como se verá a continuación, consideraban, dentro de las ordenanzas, propiciar tanto el “buen vestir” como la hermosura de la ciudad.

2.1.2. LA INSTITUCIÓN DEL “BUEN GUSTO” EN LAS PROVIDENCIAS

Juan Vicente Güemes Pacheco, segundo Conde de Revillagigedo, quien gobernaba cuando Manuel Tolsá llegó a México, realizó diversas acciones relacionadas con darle un mejor aspecto a la ciudad. En el compendio de sus providencias, que eran las normas o acciones que se reportaban a Carlos IV, se ve reflejado parte del pensamiento de la época.

Tal como se puede leer en las providencias (Güemes, 1986), el virrey ordenó: la construcción de cañerías con sus respectivas alcantarillas; la construcción de una fuente en la Plaza del Volador, y la pintura de un techo en la misma plaza; que los animales no deambularan por las calles, y que se bañara a caballos y mulas; que la policía tuviera control de los vagos; que se retirara una pared que tapaba la catedral; que se plantaran árboles; que se cubriera la carne en las carnicerías; que las casas en mal estado se reconstruyeran o vendieran; el arreglo del empedrado; que se colocaran azulejos con los nombres de las calles; la construcción de calzadas; entre otros mandatos sobre el buen aspecto de la ciudad.

Eloísa Uribe señala el fondo ideológico detrás de los proyectos para limpiar, ordenar y embellecer la ciudad. “Las providencias que fueron creadas para legislar sobre la vida de los indígenas también tienen en lo profundo, además de otras implicaciones, una condición que se vincula con el agrado y el desagrado que se origina en los comportamientos que sustentan la identidad de un grupo.” (Uribe, 1990, p. 43)

Con estas medidas se buscaba inculcar el “buen gusto”, que coincidía con la moda europea, mientras que la contraparte estaba en las costumbres y comportamientos de los indígenas. No obstante, en estos discursos había muchas contradicciones, primero, por los castigos bárbaros del despotismo ilustrado⁸ y, además, por la incompatibilidad entre el lujo y los principios de la iglesia católica.

Mientras que no era bien visto que los perros estuvieran sueltos ni que las carnes para consumo estuvieran sin cubrir, se podía exhibir sin piedad a los criminales. Cuando el comerciante Joaquín Dongo fue asesinado, no importó que los culpables fueran españoles,

⁸ Sobre el tipo de gobierno despótico, Norberto Bobbio, destaca su origen griego, como una relación similar a la de un amo con sus siervos. En general, el despotismo se distingue de la tiranía porque ésta última implica un modo corrupto de llegar al poder, mientras que el déspota gobierna por derecho de familia –o de una guerra justa– sobre un pueblo esclavo por naturaleza. El despotismo ilustrado justificaba el poder absoluto bajo los ideales ilustrados de orden y bien común y, bajo su lógica, los indios y los negros eran esclavos por naturaleza. (Bobbio, 2005, pp. 483-492)

pues de igual modo les cortaron las manos y las exhibieron públicamente (León Portilla, 1986, p. 926).

Hubo una providencia relacionada con el buen vestir de los verdugos o ejecutores, que en sí misma ya es contradictoria, pues era aceptado matar en público, pero había que mantener un “decoro” para asistir a esos eventos. En la forma en que está redactada la disposición se puede ver el discurso que la justifica:

Notando su excelencia la indecente desnudez con que el verdugo se presentaba a las ejecuciones de justicia, se dedicó a inquirir en la causa, solicitando al propio tiempo los medios de reformar esta indecencia, y la Real Sala del Crimen proveyó a ello, disponiendo vestido como ya se ve en todas las ocasiones que se ofrecen. (Güemes, 1986, p 40)

Mientras que la indecencia se menciona en dos ocasiones y se hace hincapié en cómo el virrey se percató de ello y dispuso solucionarlo, apenas se hace mención de en qué contexto ocurrían los hechos. Únicamente se hace alusión a las “ejecuciones de justicia” y a la “Real Sala del Crimen”, que son términos validados por la institución del virreinato y no remiten al asco ni al desagrado.

En el caso de los indígenas, por el contrario, parece necesario mencionar que sus conductas se consideran inferiores o vulgares. Se resalta que su mala costumbre de andar desnudos es parte de su mala naturaleza, más que reprobar la desnudez en sí misma:

La característica de la gente de estos países, que dimana de la mala crianza y ocio que les es natural, más que de pobreza y miseria, se va reformando conocidamente con varias providencias muy adecuadas del excelentísimo señor virrey, sostenidas con receloso empeño por los sujetos a que corresponde, y en consecuencia no se admiten trabajadores desnudos en oficinas reales (...) y también se prohíbe la entrada a gente desnuda en la casa de gallos, en la Alameda, y en más de las funciones particulares. (Güemes, 1986, p. 24)

A pesar de que se discriminaba a los indígenas por su condición de vida, la pobreza era necesaria para que los ricos mostraran misericordia y se redimieran ante la iglesia. Con tanto lujo y ostentación de abundancia, ropas caras y joyas, las limosnas eran lo que, de cierta forma, permitía a la clase alta liberarse del pecado de la avaricia.

En su artículo *De la penuria y el lujo en la Nueva España*, Pilar Gonzalbo (1996, p. 54-57) afirma que la limosna fue indispensable para que la riqueza no fuera condenada por la iglesia católica. De ese modo, los ricos obtenían la salvación al dar alimento y agua, o

vestir al desnudo. La materialidad era un vicio, pero gracias a las limosnas se aceptaban las jerarquías ante Dios, siempre y cuando se mostrara misericordia.

Por otra parte, había un propósito de evangelizar a los indígenas, pero al mismo tiempo eran excluidos del ámbito religioso, pues se les prohibía asistir a las fiestas, así como a cualquier persona que no acudiera con la vestimenta adecuada:

Por disposiciones del excelentísimo señor virrey, se ha proscrito la asistencia de los indios con sus imágenes y tambores a la procesión de Corpus, y así en ésta como en la del viernes santo no se permite gente mal vestida, con lo que se ha logrado concursar las parcialidades, gremios y cofradías, con la decencia y el aseo propio de sus clases, y que dichas dos principales procesiones salgan con la seriedad y decoro que nunca se han visto con ella hasta ahora. (Güemes, 1986, p. 32)

No obstante, dentro de las contradicciones de la ciudad se encontraban algunos trozos de ídolos antiguos de la cultura mexicana, abandonados en las calles o las plazas. El padre Ajofrín se refiere a la destrucción de esos “ídolos monstruosos”, pero también llegó a reconocer que se habían fabricado con maestría:

Otra gran piedra hay en la esquina de la calle del Reloj, parte de otro ídolo, en que están perfectísimamente grabadas las piernas y garras de un águila, rodeadas de culebras, no sé si con más arte y más primor que hoy se pudieran esculpir. Examiné varias veces esta piedra, admirándome de su singular hermosura y perfecta estructura, y que sin instrumentos de hierro pudiesen fabricar tanto primor. En el palacio del Virrey he visto otro ídolo, con su rostro no menos propio y natural. (Ajofrín, 1858, p. 63).

Éstas figuras habían sido destruidas no porque afearan la ciudad, como se pensaba que hacían los indígenas, sino porque representaban algo contrario al gusto europeo. Aunque los ídolos estuvieran tallados con formas equilibradas y “primorosas”, eran condenados por corresponder a una religión ajena al cristianismo de los conquistadores españoles.

Aquí vemos, entonces, que el talento del escultor o los valores formales de las obras no se pueden juzgar con un “buen gusto” universal, sino que las instituciones de la época establecen lo que se debe rechazar o juzgar. El relato del padre Ajofrín es un ejemplo de cómo el gusto es un reflejo del pensamiento y la ideología, que influyen en el agrado o desagrado hacia una obra.

El “buen gusto” no sólo tiene que ver con lo que se encuentra bello, sino que también se construye socialmente. Si bien el aspecto formal de las imágenes presenta

valores estéticos y artísticos, su valoración toma en cuenta las funciones religiosas o ceremoniales del objeto; su asociación con ciertas clases sociales; el prestigio del artista o productor; entre otros. Es decir, que el gusto tiene una parte que es independiente de la dimensión formal, externa a la materialidad.

2.1.3. REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO Y LAS FIESTAS

Como ya hemos visto, en la Nueva España la apariencia servía para reafirmar el prestigio y el sistema imperante. Tanto los edificios como la vestimenta debían reflejar el gusto europeo, y todo rastro de la ciudad mexicana debía desaparecer. Entonces, se pensaba que al cambiar el aspecto del entorno se cambiaría también la mentalidad.

Además, la posición social sólo podía mantenerse si era resaltada de forma visible, exhibida públicamente. En palabras de Eloísa Uribe “(...) para la sociedad novohispana del siglo XVIII, no bastaba con ser lo que se era, aún después de muerto, había que representarlo.” (Uribe, 1990, p.45)

En esta frase se plantea una diferencia entre el ser y lo representado. Es decir, que muchos trataban de lucir de un modo distinto a su realidad, porque creían que así obtendrían privilegios correspondientes a su apariencia. Incluso, en el pensamiento de la época, se llegaba a confundir la esencia de la idea o el objeto, con lo representado; dicho de otro modo, se creía que era lo mismo *ser* rico que *lucir* rico.

Dicha confusión entre el ser y la representación, podría ser un indicio que nos acerque más a cómo era la apreciación del arte en la Nueva España, pues las obras artísticas son representaciones visuales. Sin embargo, para entender mejor cómo operaban las imágenes como representaciones visuales, primero debemos tener claro a qué nos referimos con “presentación” y “representación”.

De la percepción del mundo, por medio de los sentidos, abstraemos imágenes mentales de lo que está frente a nosotros en tiempo y espacio. Es decir, que las cosas se hacen presentes cuando están en nuestro entorno y las podemos apreciar de manera directa.

Así, “Presente”⁹ se refiere a algo o alguien que está frente a nosotros, y por ende al “asistir personalmente” se muestra a sí mismo.

No obstante, hay veces en que lo que percibimos no es el objeto mismo sino una imitación o una reproducción de éste, como una fotografía, un sonido guardado en una grabadora, o un sabor u olor artificial. Esto supone la existencia de algo previo, que es lo presentado, y de un medio que sirve re-presentar.

En su definición más simple, dada por su etimología,¹⁰ representar es igual a presentar de nuevo, o volver a hacer presente. Lo “presente” se vuelve “representado” cuando necesita de una mediación para ser mostrado.

La “representación” implica cierto grado de transformación, cuando no es posible que las cosas se presenten en sí mismas y por sí mismas, sino que éstas se muestran en una imagen, una recreación, una repetición, una dramatización, o cualquier otra forma de representación.

El concepto toma mayor grado de complejidad cuando se cuestiona en qué medida la representación es una sustitución. Por ejemplo, un retrato claramente es distinto a una persona real, aunque nos pueda dar información relevante sobre su aspecto. Pero, ¿acaso no es la persona que percibimos una representación?, ¿no está representando un rol, que cambia dependiendo del contexto y las personas a su alrededor?

El problema planteado es ontológico, es decir, que nos hace preguntarnos si hay algo que se presente “en sí mismo”, o si todo lo que percibimos es una mediación. Este tipo de preguntas llevan a reflexiones interesantes sobre la imagen y la percepción, pero son innecesarios cuando hablamos de modos de representación muy específicos, en los que es más claro cómo se da la mediación y cuáles son referentes de lo representado en el mundo de lo cotidiano.

Lo que nos interesa para entender la percepción del arte en la Nueva España es la importancia de las representaciones en la vida social. Las interrogantes están encaminadas

⁹ “**presente** ‘que asiste personalmente a algo, que está delante (cuando algo ocurre)’: latín *praesentem*, acusativo de *praesens* (tema *praesent-*) ‘presente’, participio activo de *praesse* ‘estar presente, estar ante; estar al frente, presidir’, de *prae-* ‘en frente de, ante, al frente’ (...)” (Gómez, 1995, pp. 561)

¹⁰ “**representar** ‘presentar en público una obra teatral; figurar, ser imagen de; ser el delegado oficial de’ (representación ‘presentación de una obra teatral’, ‘representante’ delegado o agente oficial’) latín *repraesentare* ‘representar, mostrar, reproducir, imitar, presentar de nuevo de re- ‘de nuevo’ (véase re-) + *praesentare* ‘presentar’ (...)” (Gómez, 1995, pp. 599-600)

a revisar los modos de representación en la colonia, que no necesariamente son representaciones visuales, ni materializadas en un solo objeto plástico.

La representación también ocurre en medios más dinámicos, donde muchas veces se involucran las acciones humanas. En los eventos sociales, la representación era fundamental y se encontraba de formas muy diversas, que hablaban de la ideología que permeaba sobre la producción y recepción de las imágenes.

Una de las manifestaciones más asociadas al concepto de “representación” es la obra teatral en escena. En la Nueva España, el teatro no sólo era una forma de entretenimiento, sino que tenía una carga moral por el tipo de contenidos que presentaba. Como plantea Virgilio Ariel Rivera (2004, p. 62) en sus principios sobre composición dramática, el drama es un acto social porque reúne a los espectadores para exponer valores relevantes para la sociedad.

En los apartados anteriores, ya hemos revisado algunos valores fundamentales de la ideología colonial: la higiene y el buen vestir, la religión católica, lo europeo, la exaltación de la riqueza, y el desprecio por la cultura prehispánica. Esos mismos valores eran resaltados en la representación dramática, con potencial tanto para enseñarlos como para cuestionarlos:

El teatro era un arma de dos filos, si bien podía ser usado para educar también podía servir para manifestar inconformidades, críticas y protestas por parte del público o por medio de lo representado. Como espectáculo podía exaltar a los presentes haciendo aparecer aquellas conductas que los ilustrados trataban de modificar: las que atentaban contra el “buen gusto” o contra las costumbres entendidas como disimulo y contra el desarrollo civilizado (...) (Uribe, 1990, p. 57)

El virrey Revillagigedo se interesó por el teatro porque creía que era un modo de alejar a la gente de los vicios. En esa época, era destacado el Nuevo Coliseo de Comedias, que se arrendaba cada año en una subasta pública y así, en 1791, a falta de mejor postor, pasó a ser administrado directamente por el virrey (Leonard, 1951, p. 397-397).

Revillagigedo prefería el teatro a las corridas de toros y las fiestas religiosas, por considerarlo “distinguido”. Por ello, expidió un nuevo reglamento teatral en 1794, muy parecido al anterior, de 1786, donde se establecían normas de recato en la conducta de espectadores y actores, pero también relacionadas con el Coliseo Nuevo como edificio (Uribe, 1990, p. 56-57).

Era importante la separación de clases sociales en distintas partes del recinto, pues en el teatro estaban presentes casi todos los estratos. En la representación, pues, se reafirmaban valores no sólo en el contenido de las obras, sino también en los comportamientos desde que se llegaba al teatro. El separar a unas clases de otras mostraba relaciones jerárquicas y de poder.

Los únicos que eran excluidos, al igual que en muchas otras manifestaciones multitudinarias, eran los indígenas. Este es otro ejemplo de cómo se les condenaba por su falta de educación, pero a la vez se les prohibía acceder a ella. Aunque el teatro no era una representación expresada en un objeto único, ni en una materialidad tangible específica, reflejaba ideologías sobre el “buen gusto”, al igual que la vestimenta y el arte.

También en la censura, se observa el reconocimiento de las artes como medios para mantener el sistema imperante. El Tribunal del Santo Oficio censuró principalmente obras de poesía satírica, política y de costumbres, pero también llegó a reprimir a los apuntadores,¹¹ por considerarlos responsables de los parlamentos inapropiados de las comedias en escena (Peña, 2011).

La dramatización es una representación porque modifica la forma de presentar, toma aspectos o valores de la realidad y los integra en una unidad narrativa. Esa realidad que se busca retratar no necesariamente es apegada a lo que se vive cotidianamente, sino que puede ser un ideal o una exageración que resalte determinada forma de pensar.

En las fiestas, la ciudad se transformaba y se convertía en algo que normalmente no era. Se simulaba una realidad ideal, conforme a las aspiraciones ilustradas de luz, orden, y religiosidad. Como explica Solange Alberro (2010), en las fiestas de Perú y Nueva España del siglo XVIII, se transformaba la ciudad:

(...) la plaza mayor, que normalmente solía estar concurrida por muchedumbres de funcionarios, pordioseros, paseantes de toda clase y colmada de comercios semifijos y mercadillos (...) era convertida para las grandes festividades en un teatro adornado con las galas que correspondían a la grandeza de sus edificios y a la solemnidad de la celebración. (p.845)

¹¹ Un apuntador (*suggestore* en italiano, *souffleur* en francés) era una persona en el teatro que se encargaba de ayudar a los actores a recordar sus parlamentos durante ensayos y presentaciones, hacer copias de los manuscritos, suplir al director en la redacción de comunicados para la prensa, entre otras funciones relacionadas con los libretos. (Di Baldi, 2009, pp. 10-15)

Como ya hemos señalado, la representación no sólo se manifiesta en objetos y, de igual forma, no es exclusiva de lo visual. Se puede representar con elementos que pueden ser percibidos por todos los sentidos, que en el caso de las fiestas virreinales comprenden aromas y sonido.

Eran necesarios recursos de varios tipos para representar una ciudad alegre y llena de vida, distinta a la realidad cotidiana. Alberro (2010, p. 846-850) señala que la ciudad por la noche normalmente estaba oscura, maloliente y silenciosa, pero esa realidad era disimulada durante las festividades. El fuego y la pólvora servían para iluminar, y ésta última además hacía ruidos, que se sumaban a la sonoridad de los cantos de monjas y feligreses. En cuanto al aroma, las velas, pólvora, inciensos, flores y agua de olor, funcionaban para esconder la pestilencia de los canales.

Más que la variedad de elementos que podemos encontrar en las descripciones nos interesa enfatizar, primero, que la representación visual no era la única que existía, y después, que los diversos medios pueden coordinarse para expresar un sentido más amplio. Es decir, que nuestro principal aspecto de interés en las fiestas es ver cómo este modo de representación muestra un aspecto de lo simbólico en la sociedad virreinal.

Sobre la relación entre lo religioso y la representación de una ciudad llena de vida, podríamos hacer un extenso estudio etnográfico, pero para efectos de este análisis bastará con identificar cómo se reafirmaban los valores sociales con las festividades. El objetivo no es hacer un estudio profundo del pensamiento colonial, sino indagar en los aspectos de ese pensamiento que influían en la producción y difusión de formas simbólicas.

Entre los valores relacionados al “buen gusto”, que hemos mencionado en los apartados anteriores, están la limpieza, el buen vestir, y el rechazo a la desnudez. No obstante, ese tipo de concepciones son mutables y, como bien señala Solange Alberro (2010), tanto el contexto como los juicios de valor al respecto son muy distintos a los actuales:

Bástenos recordar que los sistemas de drenaje no aparecieron antes del siglo XIX, que la recolección de basura empezó tímidamente en las capitales virreinales a finales del siglo XIX, que la noción de higiene aún no emergía en el horizonte conceptual, y finalmente, que lo que entendemos hoy por ‘limpieza’ nada tenía que ver con lo que nuestros antepasados entendían bajo ese vocablo. (p.849)

En la Colonia, evidentemente no existían los productos de limpieza como se venden ahora, mucho menos en producción masiva. Por el contrario, el acceso a agua para lavarse era difícil, y aún en las clases más altas no existía el aseo como ahora lo conocemos¹². Si en las festividades se buscaba cubrir los aromas desagradables, era una cuestión más de crear un ambiente que de dar la impresión de una ciudad limpia.

La difusión de formas simbólicas, desde los eventos sociales hasta la obra artística, estaba permeada por un sentido del “buen gusto” mucho más sensorial que el que tenemos actualmente. Es decir, que los juicios ideológicos sobre lo que se consideraba agradable o desagradable en general, estaban muy ligados con cómo percibimos con los sentidos:

Cierto es que existió el deseo de educar a la sociedad pero estos principios pueden traducirse a otras palabras: inculcar, inocular entre la población gustos europeos, o dicho de otra manera, “el buen gusto”. En definitiva, una serie de disposiciones de Revillagigedo respondieron a un llamado de la vida sensual, de la experiencia placentera más que de una lógica ordenadora a secas. (Uribe, 1995, p. 43)

En el caso de los aromas agradables en las fiestas, ese placer que producían funcionaba en conjunto con los colores en la ropa, el colorido de los trajes, y el estruendo de los cantos y fuegos pirotécnicos. Para Alberro (2010, p. 842) esa conjugación de elementos contribuía a confundir lo real con lo maravilloso, que a su vez se traduce en la idea religiosa del milagro, y está ligada con la ostentación de la riqueza.

Ese tipo de trasfondos ideológicos, expresados con elementos que exaltan la percepción por medio de los sentidos, parecieran estar muy alejados de la difusión por medio del arte. Sin embargo, para más adelante hablar de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*,

¹² Los aromas, entonces, servían como parte de la representación en las fiestas, y tenían una connotación positiva. Pero no se les asociaba a la limpieza de la misma manera en que hoy asociamos lo limpio con el buen aroma. Esa relación en la actualidad probablemente se deba a que la mayoría de los productos de higiene personal y para el hogar tienen aroma. Si ponemos atención al cliché publicitario de que algo que huele mejor está más limpio, nos daremos cuenta de que ésta es una construcción social, pues bien puede haber jabones efectivos contra la mugre y las bacterias, pero sin fragancia.

En *Lo limpio y lo sucio*, Georges Vigarello habla sobre la oposición entre naturaleza y artificio que se vuelve determinante para la limpieza a finales del siglo XVIII, y cómo ésta comenzó a generar un cambio del “buen gusto” : “(...)se ha dirigido la carga contra los artificios, contra los atavíos, considerados como demasiado remilgados o envarados. Y a ellos ha apuntado el ataque contra el código de los modelos aristocráticos. En definitiva, la oposición entre vigor y delicadeza se va a enfrentar una vez más ante dos temas casi paralelos: sencillez contra afectación, espontaneidad contra disfraz. Las pelucas, las cabezas almidonadas, las materias coloreadas en las mejillas, van perdiendo gracia por exceso de artificio.” (Vigarello, 1991, p. 169)

es necesario remitirnos a las festividades, pues en ellas se puede encontrar otro tipo de representación de los gobernantes.

En las fiestas de las colonias en América, actores personificaban a gran variedad de héroes y personajes: el rey de España –a veces junto a retratos de la reina y el príncipe–, así como los reyes extranjeros de Europa y gobernantes del oriente, como el “Gran Chino” y el “Gran Turco”; a partir del siglo XVII, aparecieron en escena emperadores incas en el Perú y Moctezuma en México. También hubo famosos de la historia: reales, como Alejandro Magno, Carlomagno, Cristóbal Colón, y Hernán Cortés; personajes de la literatura, como el Quijote y Sancho Panza; personajes de la antigüedad griega, como pensadores, artistas, ninfas, y dioses; y además hubo actores que hicieron personificaciones de La América y de sus ciudades importantes. Por supuesto, dado que eran fiestas religiosas, no podían faltar la Virgen María, profetas o santos (Alberro, 2010, pp. 855-857).

La multitud de personajes, además de la función ya mencionada de crear un ambiente en que lo maravilloso se mezcla con la realidad, también representaba parte de las ideologías de la época a través del espectáculo. Llama la atención que la mayoría de los personajes mencionados sean figuras de autoridad, puesto que son los héroes y los gobernantes quienes imponen pautas de conducta de lo que se debe imitar, venerar, respetar, temer y admirar. Además, la presencia de gobernantes extranjeros marca un contraste entre lo propio y lo ajeno, es decir, que resalta aspectos de identidad.

También las representaciones de La América y sus ciudades tienen que ver con lo que se acepta como cercano, y con la geografía como un espacio que reúne a individuos que forman parte de determinada sociedad. Así, gracias a los actores, se hacía tangible una parte del pensamiento de la época, y además, aunada a los demás elementos de la festividad, se convertía en una experiencia que salía de lo cotidiano.

En cuanto a los personajes históricos y de la antigüedad, es justo su lejanía en el tiempo la que funciona para señalar valores. A este respecto, podemos recuperar la reflexión que hace Virgilio Ariel Rivera (2004) sobre los temas mitológicos o históricos en el género didáctico:

Este aparente alejarse del momento actual del espectador recurriendo al pasado, esta revisión de conceptos registrados con anterioridad, ilustra ya un principio de distanciamiento que abre un mayor espacio al razonamiento, al

convencimiento, al reconocimiento, a la identificación que el género precisa para la compenetración en otro asunto—ese sí de actualidad—en el que se está involucrando al espectador. (p. 162)

El ambiente de “lo maravilloso” que se vivía en las fiestas podía contribuir a crear ese distanciamiento del que habla Ariel Rivera. Los personajes podían ser tan variados y tan ambiguos como el “Gran Chino”, porque su finalidad no era exponer conflictos individuales o de cuestionamiento de valores universales, sino señalar valores propios de grupos sociales en la Colonia.

Así, la escenificación que tenía lugar en las festividades, presentaba personajes simples porque estos no eran sino una representación de conceptos o generalidades que de otra manera no resultaban tangibles. La intelectualidad o el saber, por ejemplo, podían verse reflejados en filósofos de la antigüedad, mientras que la presencia de Hernán Cortés podía hablar de la colonización.

Una de las mayores potencialidades de la representación consiste en hacer presente algo lejano, ideal, o abstracto. Sobre la personificación del rey de España, Alberro (2010, p. 855) señala que se daba más frecuentemente en el Perú, probablemente porque era una colonia que no estaba tan bien comunicada ni tan en contacto con Europa como la Nueva España.

Mediante la escenificación, entonces, se podían exponer públicamente los vicios y virtudes de la sociedad, pero además se difundían ideas sobre el “deber ser”: aquello que no existía de manera ejemplar en la vida diaria de la sociedad colonial, pero que se aspiraba a alcanzar. La normatividad sobre el buen vestir en las procesiones, y que se les prohibiera la asistencia a los indios por su desnudez, también está relacionado con esa negación de lo que es contrario al “deber ser”.

Ya hemos recalcado que en la Nueva España y el resto de las colonias de América había una pretensión de parecerse más al viejo mundo. Dicho “deber ser”, marcado por los grupos hegemónicos (iglesia, virreinato, españoles peninsulares), podía imitarse por medio de la representación, de manera que en estas simulaciones de realidades imaginarias se pusiera el ejemplo sobre lo que se consideraba correcto e incorrecto.

Ese poder del drama y del arte en general fue señalado desde la antigua Grecia, con el concepto aristotélico de mimesis. Para Aristóteles (1946, pp. 1- 4), la poesía se distingue por hacer una representación imitativa de la realidad (mimesis), misma que no sólo se hace

en los textos dramáticos sino también por otros medios, como colores y formas, la voz, la música, o la danza.

Además de la escenificación y el ambiente en general de las fiestas religiosas, hubo otras celebraciones en las que la representación tomó parte importante. Éstas, tenían más bien que ver con eventos políticos, relacionados con fechas históricas, festejos de algún hecho importante, aniversarios, o conmemoraciones.

En ocasión de aquellos eventos, se podían encontrar también formas de representación diversas, entre las que destacan los retratos y el enmascaramiento de fachadas, que era una forma de “disfrazar” a los edificios. Un ejemplo de esta difusión de las imágenes fueron las celebraciones del 27 de diciembre de 1789 por la llegada al trono de Carlos IV. El evento, que duró tres días, fue descrito por el alabardero¹³ José Gómez:

El día 27 de diciembre de 1789 en México, fue la jura de nuestro católico monarca el señor don Carlos IV, que Dios guarde, y lo juró el señor regidor don Ignacio Iglesias, pero desde que se conquistó el reino no se han hecho fiestas más magníficas ni más lucidas, y fueron tres días, 27, 28 y 29, pero fue la jura por la tarde por ser día de fiesta y último día que trabajó. Salió una orden del señor virrey para que ninguna tienda se abriera con la multa de 25 pesos, y todas las noches hubo por toda la ciudad iluminación general y muchos castillos de fuego, y en todas las oficinas del rey se pusieron perspectivas y doseles con los retratos del rey y la reina, esto es en la calle en las puertas de cada oficina, y el día último hubo en las casas de Cabildo un gran baile y asistió el señor virrey, que se retiró a la una de la noche. Y el baile duró hasta las cuatro de la mañana, de forma que no se han visto en México las calles más bien compuestas que en esta ocasión. Enfrente del Sagrario se puso una pirámide con el rey a caballo, que estaba muy bueno. (Gómez y González Polo, 2008, p. 211-212)

En esta descripción figuran el carácter católico del rey, la bendición de Dios, y el uso de luminarias y castillos de fuego, como en las fiestas religiosas. No obstante, se trata de un evento político pues, dada la usanza de la época, la exhibición pública era necesaria para validar a las figuras de autoridad. Para este propósito, los retratos fueron fundamentales,

¹³ José Gómez fue servidor del virreinato en el cuerpo de alabarderos, integrado por soldados que asistían a eventos oficiales. Gracias a su diario se conoce sobre lo que sucedió en fechas específicas desde el gobierno del virrey Matías de Gálvez (1776) hasta el gobierno del virrey marqués de Branciforte (1798). Ignacio González-Polo y Acosta se dedicó a investigar sobre la vida de Gómez, y recuperó todos sus manuscritos en una edición publicada UNAM en 2008.

Entre los sucesos que destacan en el diario del alabardero se encuentran fiestas, misas, la publicación de pasquines, crímenes, castigos, muerte de personajes, mandatos de los virreyes, visitas, y algunos eventos personales, como cuando se sacó la lotería (Gómez y González-Polo, 2008, p. 221). Frecuentemente señalaba la presencia del virrey en eventos sociales, y de igual forma mencionaba a cuáles no asistía.

pues daban la posibilidad de dar a conocer a una personaje e incluso “lucir” a su persona, sin la necesidad de su presencia física.

Era importante que los retratos de los reyes se pusieran en la calle, pues así estaban a la vista de todos. El cierre de las tiendas, el baile, y la misa que hubo el día 28 de diciembre fueron motivos de reunión y de que se comentara en la ciudad que el nuevo rey era Carlos IV. Llama también la atención la pirámide con el rey a caballo, y que el alabardero se refiera particularmente a éste como “muy bueno”.

De igual modo, los retratos estuvieron presentes en el disfraz para las casas del Cabildo o Ayuntamiento: un telón cubría la fachada con la imagen de un edificio con columnas de tipo clásico, que a su vez estaba decorado con esculturas de Apolo en su carro de fuego, del segundo Conde de Revillagigedo, y de Fernando Cortés (Uribe,1995, p.58).

El enmascaramiento de las fachadas era mucho más cercano a las bellas artes que otros elementos de representación que mencionamos anteriormente. La pólvora, los inciensos, las flores, la escenificación de personajes, estaban relacionados con el gusto de la época, con valores, y con un ambiente que se buscaba construir, pero no tenían relación directa con lo que se consideraba bello en el arte.

En un disfraz para una fachada, en cambio, se difunde la imagen de la ideología dominante a la par que se le contextualiza en un ejemplo del “buen gusto” en la arquitectura y de un canon de belleza. La fachada para la fiesta de jura Carlos IV, de hecho, fue diseñada por el arquitecto Ignacio Castera.

Aunque el Telón de Proclamación era una estructura temporal, con funciones igualmente efímeras, en este diseño ya se puede hablar de algunos aspectos que son propios de las imágenes del arte, y del diseño arquitectónico en general: equilibrio, orden, simetrías, arcos, columnas clásicas, decoraciones, mayor carga en el centro, entre otros.

Así, en la fiesta por la jura de Carlos IV, encontramos diversas formas de representación que ayudan a entender mejor la relación entre la difusión de las imágenes y la ideología dominante. La presencia de los retratos, así como el diseño arquitectónico para enmascarar las fachadas, dan cuenta de cómo las imágenes, además de apelar a lo bello y al “buen gusto”, tenían funciones de exhibición y validación.

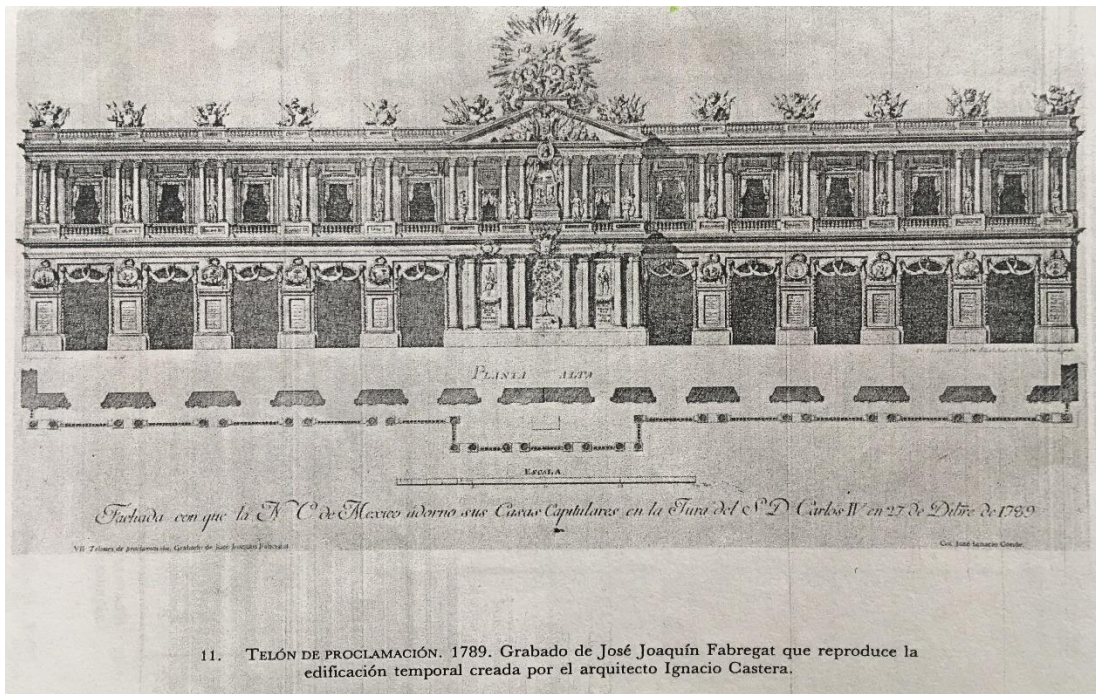


Imagen 1. Telón de Proclamación. **Imagen tomada de Tolsá. *Hombre de la Ilustración*, de Eloísa Uribe (1995), p. 59**

Aunque en las fiestas religiosas no hubo representaciones tan cercanas a la escultura, la pintura, o la arquitectura, también encontramos a los gobernantes y otros personajes en la escenificación de tipo teatral. Además, el ambiente de lo maravilloso nos muestra cómo en la sociedad colonial hubo una tendencia a confundir lo real con lo fantástico, así como en la vestimenta se confundía el “ser rico” con el “parecer rico”.

Todas las funciones, apariencias e ideas que se dieron en los eventos multitudinarios, fueron parte de la percepción y difusión de las imágenes durante el virreinato. Hablan sobre el carácter ideológico de las representaciones, y sobre dos grandes instituciones: la iglesia, y la monarquía.

No obstante, para entender en particular la producción artística, y llegar eventualmente a indagar sobre la interpretación de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, será necesario hacer un análisis sobre otra institución fundamental, enmarcada por el contexto del que hemos hablado hasta ahora: La Academia de San Carlos.

2.1.4. MANUEL TOLSÁ Y LA ACADEMIA: INSTITUCIÓN DEL ARTE

Conforme a la hermenéutica profunda de John B. Thompson, hemos indagado en la difusión de formas simbólicas en un ámbito cotidiano, en las diferencias de clase entre riqueza y pobreza, la vestimenta, y los eventos sociales. No obstante, aún debemos abordar una parte esencial señalada por Thompson: el análisis de las instituciones en torno a la producción y distribución de formas simbólicas.

Con el contexto previo de las fiestas y la representación, es momento de pasar a lo que más nos interesa para esta investigación: la producción artística de la época, y su relación con la *Estatua ecuestre de Carlos IV* de Manuel Tolsá.

En esta fase, nos centraremos en el análisis institucional de la Academia de San Carlos de la Nueva España. Aunque Tolsá no realizó la Estatua ecuestre para la Academia, llegó a América para trabajar en ésta, donde ganó prestigio. Además, como veremos, la instrucción académica tuvo una estrecha relación con el virreinato, así como con el mantenimiento del “buen gusto”.

Para Thompson, la importancia de las instituciones en la dimensión sociohistórica reside en que éstas establecen parámetros y organizaciones de manera formal. “Analizar las instituciones sociales significa reconstruir los conjuntos de reglas, recursos y relaciones que las constituyen, verificar su desarrollo a lo largo del tiempo y examinar las prácticas y actitudes de los individuos que actúan por ellas y dentro de ellas.” (Thompson, 2002, p. 410)

Veremos, entonces, los cánones y reglas que había en la Academia, tanto para la producción de arte como para su instrucción, empezando por sus principios más básicos ¿Qué es una academia?, ¿cuáles son sus objetivos? y ¿qué significaba el academicismo en la Nueva España de Manuel Tolsá?

El término “academia” es muy antiguo y su uso ha tenido muchos cambios a lo largo del tiempo. Por ello, en su *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, Eduardo Báez Macías afirma:

Todo estudio sobre las academias de Bellas Artes debe partir de Atenas, del jardín dedicado al héroe Academo, en un barrio al noroeste de la ciudad, en cuyo espacio Platón acostumbraba dialogar con sus discípulos y otros sofistas. Por esta razón los atenienses acostumbraban llamar Academia al sitio y a la reunión misma. (Báez, 2009, p. 13)

En su origen griego, la Academia no tenía relación directa con el arte, sino con la discusión y la filosofía, que podría incluir entre sus temas tanto asuntos de estética como de otra índole. Además, este concepto implicaba el posicionamiento en una postura de pensamiento: la filosofía de Platón estaba orientada hacia las ideas como superiores a lo terrenal. Dichos fundamentos fueron retomados más adelante, cuando las Academias se convirtieron en instituciones del arte.¹⁴

En la Real Academia San Carlos, el concepto de “academia” estuvo ligado a la imitación de los modelos griegos, propia del Neoclásico. “Hacer una academia significaba dibujar o grabar un cuerpo masculino desnudo acompañado de los atributos de un dios griego, de un objeto o de algún elemento natural.” (Uribe, 1990, p. 96)

San Carlos se fundó de manera oficial en 1783, conforme a los principios de las academias españolas. El aprendizaje se daba a partir del dibujo de imitación, pues se pensaba que la repetición constante ayudaba a aprehender el “buen gusto” en las formas y proporciones:

Los instructores proporcionaban modelos clásicos a los alumnos, quienes trataban de hacer una reproducción exacta. Por eso se ha dicho, y no sin justificación, que los artistas graduados en San Carlos eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores. (Brown, 1976, p. 46)

Para la formación, era indispensable tener modelos, y en esa tarea fueron indispensables los profesores, que traían referentes desde España. El primer director de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil, llegó a América como grabador, enviado por Carlos III a la Casa de Moneda de México; pero en su cargamento de veinticinco cajas estaban:

(...) Una serie de estampas y libros adecuados a la enseñanza del dibujo, cimiento y base de todas las bellas artes. Entre los libros la *Iconografía* de Ripa, la *Anatomía* de Vesalio, *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, *Museo pictórico* de Palomino, *Simetría del cuerpo humano* de Durero, *De varia commensuración* de Arfe Villafañe, las *Metamorfosis* de Ovidio y otros por el mismo estilo. (Baéz, 2009, p.23)

¹⁴ El término Academia decayó en la Edad Media, pero resurgió a partir del Renacimiento, cuya filosofía fue Neoplatónica. Las primeras academias surgieron en torno a la discusión de asuntos tanto de humanidades como de ciencias. Entonces, se tomó al dibujo como una base científica de la producción artística, capaz de reproducir una belleza platónica, es decir, que va más allá de lo que encontramos en la naturaleza y vislumbra la proporción divina (Baéz, 2009, 13-19).

La Academia de San Carlos fue fundada hasta el siglo XVIII, mucho después del Renacimiento, y tras un proceso de transformación del arte que llegó a una oposición entre la decoración del Barroco y la recuperación de la simplicidad y el equilibrio de la época clásica. A este estilo de la historia del arte se le conoce como Neoclásico.

Las imágenes estaban acompañadas por textos que les daban sustento, que las explicaban y daban una idea más amplia de cómo debía producirse el arte. La instrucción requería de fundamentos que, al igual que en los orígenes clásicos del academicismo, estaban tanto en las humanidades como en las ciencias exactas y naturales.

Manuel Tolsá comulgaba con este tipo de enseñanza, basado en copiar las obras de la antigüedad. Desde el inicio, se notaron los esfuerzos del escultor para que hubiese modelos para los alumnos de la Academia. En su viaje a la Nueva España, no sólo fue enviado como nuevo director de escultura, sino que se le encomendó el transporte de varias figuras griegas:

Quando Tolsá llegó a Veracruz, en junio de 1791, recibió tres mil pesos para pagar la transportación a la Ciudad de México. Después de veintinueve días, empleados en volver a empacar las estatuas dentro de cajas más pequeñas para el viaje por tierra, el nuevo director de escultura se trasladó a la Ciudad de México en un tren de mulas. Cuando por fin llegó, en diciembre de 1792, se habían gastado en el viaje 3,152 pesos y empleado quince meses de travesía.

La primera tarea de Tolsá como director de escultura en la Academia fue montar las estatuas. (Brown, 1976, p.13)

Las esculturas eran grandes y llevarlas en un viaje tan largo requirió de paciencia para empacarlas, además del alto costo de su transporte. Eso, aunado a que las piezas de las distintas esculturas estaban en desorden dentro de las cajas, dificultó la labor de Tolsá. No obstante, el montaje de las figuras griegas en la Nueva España se concluyó de manera exitosa.

Una de las razones por las que se buscó que españoles dieran clases en San Carlos, fue porque ellos eran más cercanos al gusto europeo y a las obras que se producían a partir de éste. El académico, por ende, tenía conocimientos sobre el “buen gusto” aceptado por la corona española y debía estar comprometido con su difusión.

La Academia de San Carlos no habría sido creada sin la aprobación del virreinato y de la corona española. El gobierno debía tener control de las instituciones, y autorizar todas sus actividades. En el caso de la Academia, el objetivo era establecer un modo hegemónico para la arquitectura y el arte en general.

¿Cuál sería la utilidad para la corona de enfatizar su dominio en este ámbito? El arte produce imágenes y, como hemos indagado, en esta época eran utilizadas como manifestaciones de poder en las fiestas, en el teatro y en la vida cotidiana. La Corona buscaba manifestar su autoridad sobre la mayor cantidad posible de manifestaciones simbólicas, pues de esta manera se reafirmaba.

La Academia de San Carlos sirvió a la corona para monopolizar el arte: ningún arquitecto podía participar en edificios públicos sin título académico. Dar clases de dibujo con modelos vivos, sin pertenecer a la Academia, ameritaba una multa de 100 pesos (Brown, 1976, p. 94-95).

Ese monopolio restringía particularmente a la arquitectura porque ésta era visible al público. En cambio, las obras de artistas populares o artesanos subsistieron a pesar de ser condenadas por los académicos. En 1799, los académicos solicitaron al virrey que actuara contra los artistas sin licencia, pero la corona no se interesó por esta censura:

La Academia, sin embargo, en sus esfuerzos por excluir a los artistas populares de la profesión de pintores, fue detenida bruscamente por el gobierno. Los abogados consultados por el virrey Miguel José de Azanza rehusaron las pretensiones de los demandantes. El fiscal de lo civil se opuso a tan dramática acción porque dañaría los intereses de los artesanos indígenas de México. (Brown, 1976, p.106)

A pesar de su prestigio, los académicos no tenían mucha autoridad fuera de la enseñanza, pues todas sus exigencias y peticiones debían ser aprobadas por la corona para llevarse a cabo. En el caso de los reproches contra los artistas populares, el virreinato no se sintió vulnerado, pues sus obras eran vendidas a particulares y no se exponían de manera pública.

Las imágenes eran importantes para la monarquía en tanto que pudieran ser vistas por todos, es decir, que contribuyeran a mostrar el “buen gusto” en el público. La arquitectura fue de especial importancia porque los edificios eran obras de grandes dimensiones que podían ser apreciadas en la calle, de manera cotidiana.

Si bien la Academia novohispana fungió como reguladora para que las construcciones fueran seguras y ordenadas,¹⁵ examinar los planos también implicaba

¹⁵ Thomas Brown (1976, pp. 108-111) se refiere a la *tragedia de Lagos* como una de las causas de que se cambiara la legislación para las construcciones. En 1802, un hacendado mandó a hacer un molino de viento cerca del pueblo de Lagos, pero decidió hacerlo sin ninguna indicación ni apoyo de arquitectos. Cuando la estructura fue derribada por el desborde de un río, provocó treinta muertes. Antes del desastre, se prestaba

autorizar el estilo. Es decir, que se prestaba atención al aspecto del edificio, independiente de sus estructuras internas y de sus elementos de soporte.

¿Cómo debían lucir, entonces, los edificios públicos de la Nueva España? En la época de Manuel Tolsá, conforme a los principios del Neoclásico: una recuperación del arte clásico, contraria a las tendencias anteriores del barroco y el churrigueresco.

El barroco fue una alteración y recombinación de las formas clásicas, que conservaba la forma de las columnas, pero con énfasis en la decoración; el churrigueresco, también se basó en los adornos, pero cambió la estructura completamente, pues en vez de columnas utilizó el *estípite*, que daba soporte con formas diversas, como pirámides invertidas o prismas truncados, mezclados con formas de la naturaleza (guirnaldas, conchas de mar, figuras humanas, etc). (Toussaint, 1962, p.148).

El Neoclásico, a diferencia de dichos estilos predecesores, era apegado tanto con al orden clásico como a la ideología que fundó las academias europeas:

Las academias, fundadas en Europa a partir del siglo XVII, constituyen un producto del racionalismo. (...) Las ideas racionalistas aparecen sobre todo en un odio al barroco, en un deseo de volver al arte clásico que campea en todos los escritores y artistas <<cultos>>. (Toussaint, 1962, p.213)

Lo clásico no era visto como una vuelta al pasado sino como una recuperación de la razón. Los modelos griegos fueron considerados los más perfectos y, por el contrario, sus desviaciones resultaban errores que debían ser superados. En este sentido, se consideraba que la antigüedad griega era moderna.

Teóricos de la época dieron cuenta de por qué era necesaria la recuperación de los modelos antiguos, y por qué estos resultaban los más bellos y perfectos. Johann Joachim Winckelmann fue uno de los personajes más importantes que escribieron sobre este tema. El alemán escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* para el Príncipe Federico Augusto, lo que habla de la relación que había entre el arte y el “buen gusto” de las monarquías europeas.

Winckelmann (2008, p. 79-85) sostenía que los griegos daban gran importancia a la belleza del cuerpo desnudo al ejercitarse, y que en el arte buscaron bellezas ideales, pero

poca atención a zonas rurales, pero a partir de entonces se prohibió cualquier edificación sin que la Academia examinara tanto al constructor como a los planos.

sin ir más allá de la verosimilitud. En sus reflexiones, el teórico alemán admiró a los griegos porque lograron plasmar el ideal en la práctica del dibujo.

La admiración a los clásicos se debe a este modo de entender lo bello a partir de formas y las musculaturas perfectas, basadas en las formas de la naturaleza, pero



Imagen 2 Iglesia de Tepetztlán: arquitectura barroca del siglo XVIII. Imagen tomada de Toussaint (1962).

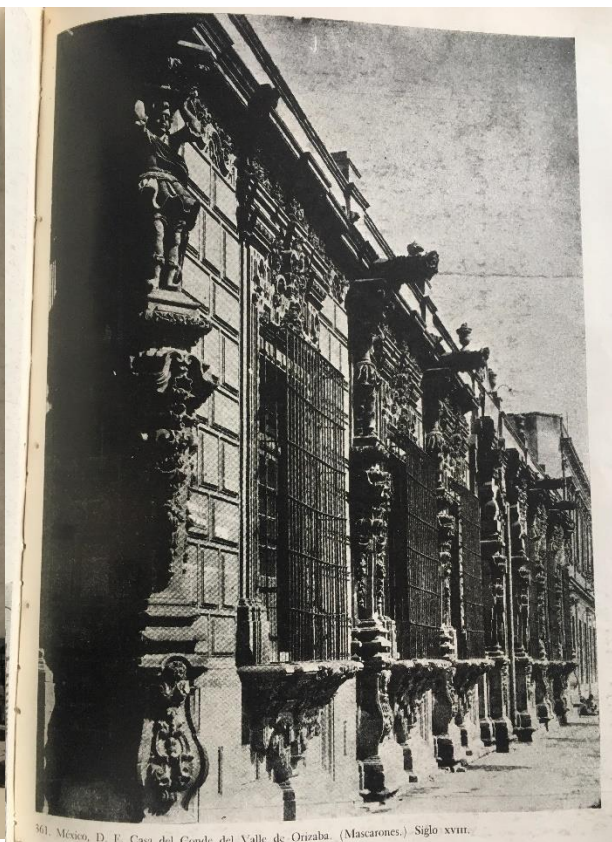


Imagen 3 Casa del Conde del Valle de Orizaba: arquitectura churrigueresca del siglo XVIII. Imagen tomada de Toussaint (1962).

desarrolladas en las pinturas o en las esculturas. Se rechazan, por ende, la exageración y la copia de los modelos que se dieron durante el Barroco.

Jerónimo Antonio Gil era claramente afín a este concepto de belleza. No sólo trajo libros e imágenes desde España, sino que realizó una traducción del francés de una obra de Gérard Audran, *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*. Según el libro traducido por Gil, los griegos:

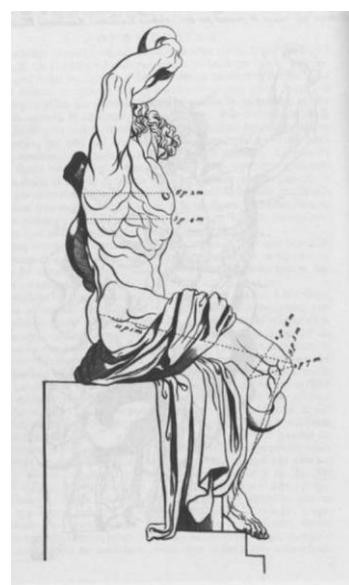
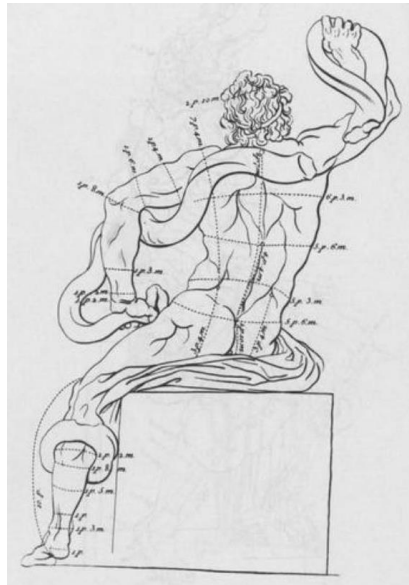
(...) en algún modo superaron la naturaleza; pues aunque sea cierto que no hicieron más que imitarla, esto debe entenderse de cada parte en particular, pero no del todo juntamente, no habiéndose encontrado hombre tan perfecto en todas sus partes como son algunas de sus figuras. Imitaron los brazos de

uno, de otro las piernas, juntando así en una sola figura todas quantas (.sic) perfecciones podían convenir al sugeto (.sic) que representaban (...)
(Audran, 2001, p. 91)

Los modelos griegos eran copiados en la enseñanza neoclásica, pues éstos habían sido realizados a partir de los mejores elementos de distintos individuos, y por ello estaban trazados con la proporción más perfecta del cuerpo humano. El texto de Audran es breve, pero la traducción de Gerónimo Antonio Gil incluyó las imágenes que el autor había puesto para mostrar cómo debían medirse las extremidades en las esculturas griegas, así como evidenciar sus proporciones.

Bajo estos principios e ideales de belleza se fundó la Real Academia de San Carlos de la Nueva España. De ahí el interés en textos europeos como el de Gérard Audran o Johann J. Winckelmann, que estaban enfocados en el estudio y la admiración a los modelos clásicos.

Cuando Gerónimo Antonio Gil vio el éxito de su escuela de grabado en la Casa de Moneda de México, quiso ampliar el proyecto para hacer una academia. Para su creación, dado que era una institución real, la Academia de San Carlos de la Nueva España requirió de la autorización de Carlos III (Toussaint, 1962, pp. 214-215).



Imágenes 3, 4 y 5 Estudio de las proporciones de la estatua del *Laocoonte*. Del libro de Gérard Audran (2008, pp. 95-98).

No obstante, el amparo de la corona y el prestigio de la institución no implicaban un gran prestigio ni privilegios para los alumnos. Los académicos eran los únicos que gozaban de cierto estatus que se perdía a su muerte, pues no se extendía a su familia ni a su descendencia. Ser estudiante de San Carlos no era sinónimo de riqueza ni nobleza. Por el contrario, los documentos:

(...) nos muestran que la mayoría de los alumnos eran artesanos pobres que venían a la Academia para aprender unos cuantos rudimentos de dibujo, o bien, muchachos jóvenes o tenderos que se inscribían en los cursos de matemáticas para aprender algo de aritmética. (Brown, 1976, p. 43)

Muchas veces, la instrucción se valoraba en función del beneficio económico que podía traer. Las proporciones y la figura humana estaban idealizadas, pero la figura del artista no. Además de la oportunidad de crecimiento económico, se valoraba el estudio de las artes por su productividad. Las clases altas se acercaron a la academia novohispana para no ser consideradas como ociosas, al involucrarse de manera activa en la fabricación de objetos y edificios:

La asistencia a la Academia no significaba un prestigio como el que acompaña a la inscripción en la universidad; pero una carrera en las artes no era lo peor que uno podía hacer. El final del siglo XVIII fue una época que glorificó a los artesanos como ciudadanos productivos. Más o menos por ese tiempo dos pensadores progresistas españoles, Pedro Rodríguez Capomanes y Luis Cañuelo, eran artistas y artesanos, alabados como productores en la sociedad, que criticaban a los nobles precisamente por su improductividad. Es quizá por esta razón que funcionarios distinguidos buscaban a veces lugar para sus hijos y otras veces para ellos mismos. (Brown, 1976, p.49)

En San Carlos convivieron, entonces, artesanos pobres, comerciantes y aristócratas. La institución no sostuvo únicamente un pensamiento sobre estética, buen gusto y proporciones, sino que también tuvo una postura en cuanto a lo social. En este ámbito, las jerarquías colocaban por encima a aquellos que tenían mayores conocimientos, talento y experiencia, a diferencia de las jerarquías de riqueza y pobreza, que se basaban en la ostentación y en mantener las apariencias.

Para mostrar el interés en dar educación, se establecieron dieciséis pensiones en la academia novohispana, cuatro por cada área –escultura, pintura, arquitectura y grabado–. Éstas funcionaron como becas, es decir, consistían en un apoyo económico –alrededor de 400 pesos anuales– para evitar que los pobres dejaran sus estudios por falta de ingresos.

Las pensiones se otorgaban por concurso, y había cuatro destinadas a alumnos indígenas. Los pensionados tenían más obligaciones, pero también de ellos se esperaban más progresos (Brown,1976, p. 60-61).

Si bien la institución fue un monopolio del arte y cumplió funciones de censura, la inclusión de pobres e indígenas da cuenta de que se creía en la posibilidad de educar al pueblo en el “buen gusto”. Manuel Tolsá se distinguió, en este aspecto, por su interés en la formación de alumnos, más allá de la riqueza e incluso más allá de los estatutos de la Academia de San Carlos.

Tolsá se interesó en dar instrucción fuera de las llamadas “Nobles artes”, pues organizó un taller de cerámica y azulejos. El desarrollo de ese tipo de decoraciones o artesanías era considerado como arte menor, por lo que no formaba parte de los objetivos académicos. No obstante:

No sería la enseñanza de la técnica ni el adiestramiento de la habilidad lo que Tolsá perseguiría al proponer la fabricación de cerámicas dentro de la escuela; consciente o no, era la traslación del taller gremial al recinto académico. (...) Cabe suponer que Tolsá encontró más provecho en la preparación de los alumnos que en el cumplimiento de los estatutos. (Uribe, 1990, p. 98)

Su compromiso, a pesar de los costos y esfuerzos necesarios, fue tal que se le llega a considerar como alguien generoso, no sólo dentro de la Academia sino también con iniciativas propias. Además de una sobrina que trajo desde España, otros huérfanos españoles fueron favorecidos por él, pues se encargó de mantenerlos en su casa, y de enseñarles bases de dibujo, arquitectura y escultura (Uribe, 1990, p.102-103).

Su generosidad podría atribuirse a su origen. Manuel Tolsá y Sarrio nació en 1757 en Enguerra, pueblo de Valencia. Ahí inició sus estudios de escultura: en la Academia de San Carlos de Valencia con José Puchol, quien pudo haberlo beneficiado por la costumbre Valenciana de que los maestros mantuvieran a sus aprendices. Además, incluso antes de estudiar arte, Tolsá fue influenciado por la arquitectura clasicista de su región, pues fue testigo de construcciones como la aduana de Valencia, la fábrica de tabaco, y el Palacio de justicia. (Brown, 1976, p. 9)

En su vida como maestro, Manuel Tolsá conservó esas dos visiones: el academicismo, y los vínculos de los maestros con los aprendices. Además, a pesar de estar

apegado en lo general a los principios del neoclasicismo, su formación le dio elementos ajenos a éste. Su obra es resultado de una experiencia que le dio inspiraciones muy variadas:

Tolsá puso en práctica los conocimientos que recibió, primero, del contacto o experiencia vivida que tuvo con la arquitectura valenciana; segundo, del aprendizaje, con sus maestros, de la tradición arquitectónica de occidente; y tercero, de su contacto con los tratados de arquitectura, de manera fundamental con el de Vignola y con el de Vitruvio. El resultado fue una mezcla indistinta de elementos arquitectónicos y decorativos propios de la arquitectura italiana de los siglos XVI y XVII: recreaciones renacentistas, manieristas y barrocas, iluminadas por el conocimiento de los órdenes clásicos de acuerdo con el tratado de Vitruvio y todo el conjunto teñido por sus presencias valencianas. (Uribe, 1990, p. 115)

La formación de Tolsá comenzó en Valencia, pero fue complementada por su experiencia posterior. En 1780, dejó la Academia española de San Carlos y se trasladó a Madrid, para formar parte de la Academia de San Fernando. Ahí fue donde, tras estudiar pintura, escultura y arquitectura conforme a la doctrina clásica, en 1781 ganó un premio de escultura y en 1789 recibió el título de académico de mérito. (Brown, 1976, p. 9-10).

Gracias a su desempeño dentro de las instituciones del arte en España, pudo ganar su nueva posición en América. Al fallecer José Arias, director de escultura de la Academia novohispana, Manuel Tolsá solicitó la vacante en el puesto y la ganó. En 1790 fue nombrado para el cargo, pero estuvo en el puerto de Cádiz esperando por varios meses. Unos días antes de zarpar diseñó el retablo mayor de la Iglesia de la Conversión de San Pablo, en Cádiz. No sólo fue su última obra en España, sino que también es su primer trabajo arquitectónico del que se tiene registro hasta ahora (Bérchez, 1989, p.80)

Como ya hemos comentado, el viaje a Nueva España de Manuel Tolsá fue largo y difícil por el traslado de modelos escultóricos que se le encomendaron:

Tolsá y su precioso cargamento salieron de Cádiz en la fragata “Santa Paula” de la real armada, el 20 de febrero de 1791, con destino a La Habana, donde tuvo que esperar otro barco de igual clase que lo condujese a Veracruz. Llegó a México el 22 de julio siguiente con los vaciados y su ayudante, Baltasar Pombo, que venía en calidad de criado, pero que en realidad era vaciador de yeso. (Toussaint, 1962, p.233)

Aunque ya tenía el título de académico de mérito en escultura, en Nueva España, Manuel Tolsá logró mayor desarrollo y reconocimiento como arquitecto. En 1792 se involucró en

los trabajos de la catedral de la Ciudad de México, a cargo del arquitecto José Damián Ortiz de Castro. Originalmente, Tolsá estaba comisionado para la realización de tres estatuas –Fe, Esperanza y Caridad–, pero al morir Ortiz de Castro, Tolsá se quedó como director de la obra (Uribe, 1990, p. 52)

Así, el escultor valenciano fue comisionado para un importante proyecto arquitectónico: terminar la cúpula y la fachada de la catedral de México. Para adecuarla al estilo neoclásico, agrandó la cúpula, y mandó colocar dieciséis estatuas, elaboradas por Zacarías Coro e Ignacio Sandoval, sobre las torres. (Brown,1976, p.20).

A partir de entonces, tuvo constantes trabajos como arquitecto, incluso varios de manera simultánea. A la par que se dedicó a la catedral, terminada hasta 1813, tuvo otros encargos. Entre ellos, hubo uno en 1793 para proyectar una nueva plaza de toros. El objetivo era construir una plaza permanente y parecida a la de Madrid, pues entonces se realizaban las corridas en plazas que se montaban y desmontaban. No obstante, el virrey Revillagigedo, quien prefería el teatro a los toros y fiestas religiosas, no autorizó el proyecto. (Uribe, 1990, p.55)

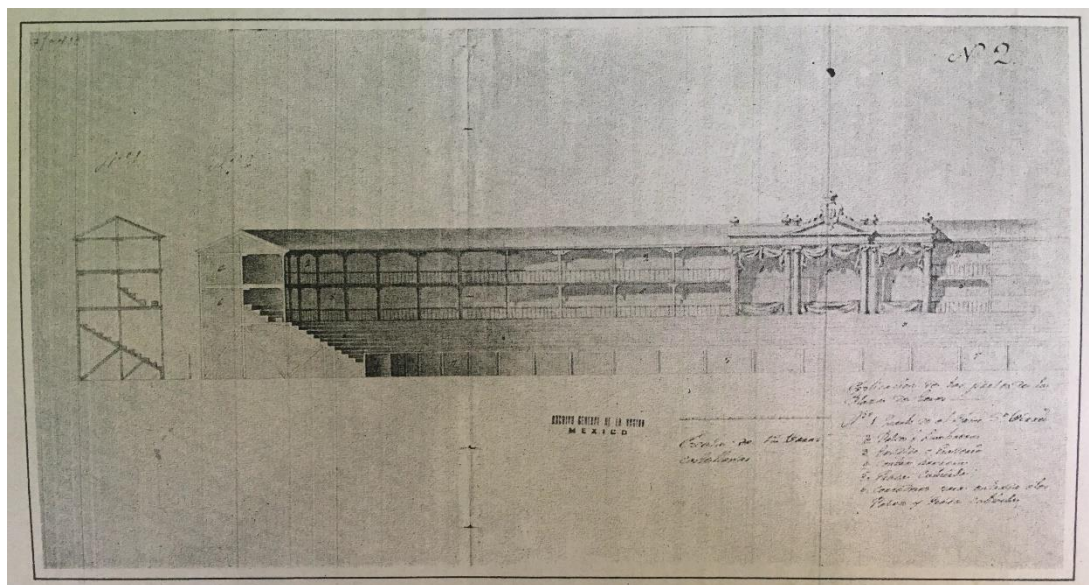


Imagen 6 Proyecto de la Plaza de Toros de Manuel Tolsá. 1793. Original del Archivo General de la Nación, Ciudad de México. Tomado de Uribe (1990).

La plaza de toros no fue rechazada por su diseño, sino por motivos personales del virrey, que tenían que ver con la finalidad del edificio. Los proyectos arquitectónicos que llevó a

cabo Manuel Tolsá fueron muy celebrados, tanto que le valieron un reconocimiento oficial de la Academia novohispana:

En 1796 Tolsá demostró su versatilidad ganando el grado de académico de mérito en arquitectura, al presentar unos planos para el Colegio de Minas, otro de celdas para el Convento de Regina y por un retablo. (Brown, 1976, p. 19)

El Palacio de Minería fue encargado por el Real Seminario de Minas, y es la obra arquitectónica más representativa de Tolsá. Aunque en general es un edificio de estilo neoclásico, tiene algunos elementos de lo que Salvador Pinoncelly llama “barroquismo”:

En sus obras completas, en sus altares, en su escultura toda, el manejo del espacio es de entrantes y salientes profundos. Tolsá plasma lo oscuro y lo claro del sentimiento barroco. Cipreses, rotondas, columnas separadas de las pilastras y del muro, todo movimiento lo patrocina el sentido barroco de este arquitecto. (Pinoncelly, 1998, p. 13)

Para el Colegio de Minas, Manuel Tolsá diseñó fachadas simétricas, con columnas jónicas y dóricas, con un frontón triangular, y otros elementos propios de la arquitectura clásica. No obstante, logró crear relaciones de profundidad y claroscuros entre los elementos. Hay aspectos barrocos en la organización de las partes, pero que no destruyen la lógica clásica

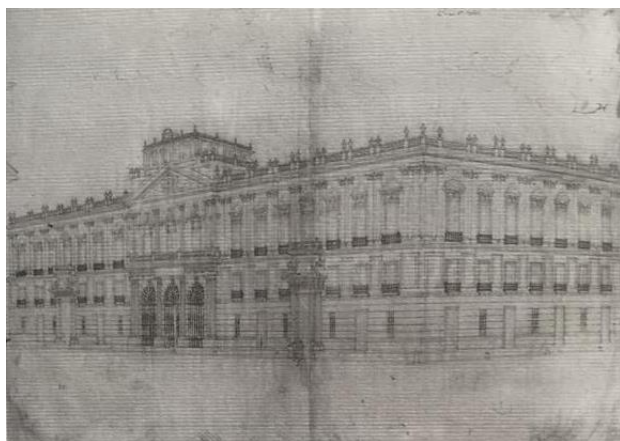


Imagen 7. Boceto del Colegio de Minas. Manuel Tolsá. Tomado de Bérchez (1989).
del conjunto.



Imagen 8. Ornato de la casa de la Academia de San Fernando. Pedro Arnal. Tomado de Bérchez (1989)

Ese tipo de composición también estaba en el ornato de la casa de la Academia de San Fernando, en Madrid. Fue realizado por Pedro Arnal, con motivo de la solemnización de la entrada de Carlos IV en 1789, y Tolsá lo conoció en persona. (Berchez, 1989, p. 57-58)

En cuanto a comisiones privadas, en 1797 Manuel Tolsá tuvo una de doña Antonia, Marquesa de Selva Nevada. Doña Antonia era hija de una familia noble, propietaria de haciendas pulqueras, y viuda de don Manuel Rodríguez de Pinillos. Toda su vida había querido ser monja y, cuando ingresó al convento de Regina en la Ciudad de México, pidió a Tolsá que construyera su celda personal. (Uribe, 1990, p. 76-80)

También para la familia de los marqueses de Selva Nevada, Manuel Tolsá proyectó la Casa de Pinillos. La segunda marquesa de Selva Nevada, llamada María Josefa, estaba encargada de la herencia de su familia y compró el título de Conde de Buenavista para su hijo José. El palacio que la marquesa mandó construir en la Ribera de San Cosme era para José, y por eso también se le conoce como Palacio de Buenavista. No obstante, éste nunca la habitó, pues murió antes de que se terminara. (Uribe, 1990, p. 82-85)

Actualmente, el Palacio de Pinillos o del marqués de Buenavista es sede del Museo Nacional de San Carlos. El edificio se caracteriza por sus formas curvas, que a pesar de crear contrastes mantiene la simetría, las proporciones y el orden neoclásico. Además, se distingue por tener dos frentes y por su patio elíptico.



Imagen 9 Casa del marqués de Buenavista. Tomada de Esconrúa (1929).



Imagen 10 Casa del marqués del Apartado. Fotografía propia (2018).

Otra casa, obra de Tolsá en la Ciudad de México, es la del Marqués del Apartado. Está ubicada en la esquina de Donceles y República de Argentina, y su construcción pudo haber sido anterior a la casa de Pinillos, entre 1795 y 1805 (Pinoncelly, 1998, p. 35-36). El Palacio del Apartado se compara en el aspecto con el de Minas por los aspectos formales que comparten:

“(…) simetría en la composición y prolongación del tema de la fachada principal por la otra fachada, dando por tanto gran unidad al conjunto, al estilo de la solución empleada en el Palacio de Minería.

Utiliza una ley de proporciones rigurosa según la sección áurea y divide la fachada principal en tres partes al igual que en Minería y en el Palacio de Buenavista. Esta división acentúa el eje de simetría. El elemento central se acusa con cuatro columnas dóricas corridas a lo largo de los dos niveles superiores, ensanchando el módulo central que marca la portada principal, y todo él queda bajo un gran ático con frontón muy decorado.” (Gómez-Ferrer, 1998, p. 45)

En el marco del Centro Histórico de la Ciudad de México, encontramos, entonces, diversas construcciones que no sólo tienen en común su cercanía, sino también elementos que apelan a la autoría de Manuel Tolsá. Junto a las obras ya mencionadas están los altares de la iglesia de la Profesa y el retablo principal de la iglesia de Santo Domingo.

La Profesa, está en las calles de Madero e Isabel la Católica y es una construcción barroca del siglo XVIII. Tolsá consideró la manera en que estaban dispuestos los espacios para hacer tanto el altar principal o retablo, como un altar lateral.

En el retablo “La arquitectura que entra y sale, que es simétrica y coloreada, apoya el tema central: una gran figura, rodeada y en vuelo entre la lluvia de rayos dorados que cubre todo el espacio superior.” (Pinoncelly, 1998, p.27). Mientras que, en el altar lateral o altar de la Inmaculada Concepción, destaca la escultura de una Virgen Purísima.

La Purísima de la Profesa está tallada en madera policromada. Por sus materiales, Toussaint infiere que ésta es el original de la otra Purísima de Tolsá, que se encuentra en la Catedral de Puebla:

“Como fue tallada en madera, parece que se conservó el original dorándolo y estofándolo a la moda barroca. Ignoro si es el mismo que se conserva en la profesa de México, pero esta escultura revela bien las características del valenciano: clásico en su anatomía y barroco en sus paños.” (Toussaint, 1962, p. 233)

La Virgen Purísima de Puebla, fundida en bronce, forma parte del Ciprés que proyectó Tolsá para la Catedral. De hecho, el escultor y arquitecto llegó a Puebla como invitado en 1799, con la finalidad de realizar el Ciprés. Éste, que fue terminado por José Manzo hasta 1819, es más cercano al barroco que al Neoclasicismo, e incluso se le ha comparado con obras del barroco italiano (Uribe, 1990, p. 134).



Imagen 11. Retablo de la Profesa. Manuel Tolsá. Fotografía propia (2018).



Imagen 12. Altar lateral de la Profesa con Virgen Purísima. Fotografía propia (2018).

El retablo de la iglesia de Santo Domingo, por su parte, es similar al altar de la Profesa, en tanto que utiliza elementos neoclásicos que son congruentes con el entorno barroco. Pero, de acuerdo con Pinoncelly, el retablo de Santo Domingo muestra un mejor uso del espacio:

“En la iglesia de Santo Domingo se refuerza cabalmente el tema espacial que Tolsá consigue en la Profesa, pero en sentido inverso, es decir, si en ésta los laterales del retablo sobresalen con dos columnas al fondo, en Santo Domingo se remeten y sobresale la parte central con columnas jónicas pareadas (...) en Santo Domingo la solución es más completa, pues el espacio barroco del templo le permite elevar el segundo cuerpo del altar.” (Pinoncelly, 1989, p. 32-33)

Una mejor organización del altar permite resaltar a sus figuras y personajes, en este caso, a Santo Domingo. La relación intrínseca entre esculturas y arquitectura está presente en gran parte de la obra de Manuel Tolsá, es decir, que casi toda su obra escultórica fue hecha y pensada en conjunto con el edificio o estructura al que estaba destinada.

Por ejemplo, el busto de Hernán Cortés, que hizo por encargo del virrey Revillagigedo, se conserva aislado como escultura, pero tenía el objetivo de adornar el sepulcro del conquistador. Es probable que se trate de la primera escultura hecha por Tolsá en Nueva España, pues el arquitecto José del Mazo trabajó en el sepulcro entre 1791 y

1794, y se estima que el busto de Cortés también fue elaborado en ese periodo (Uribe, 1990, p. 58).



Imagen 13. Busto de Hernán Cortés. Manuel Tolsá. Tomado de Bérchez (1989).

Además de los encargos ya mencionados en la Ciudad de México y Puebla, Manuel Tolsá también proyectó un edificio emblemático de Guadalajara: el Hospicio Cabañas. Esta vez no se trató de una iglesia ni de un palacio, sino de un hogar de beneficencia para niños,

La construcción, conforme al proyecto de Tolsá, comenzó en 1804 y estuvo a cargo del arquitecto español José Gutierrez. Sin embargo, la obra no se terminó sino hasta 1845, a cargo de Manuel Gómez (Uribe, 1990, p. 163-167). El edificio, encargo del obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas, se caracteriza por su simplicidad y por su cúpula de gran tamaño.

Tolsá se dedicó a grandes obras, pero también a la fundición de cañones, dada la demanda durante la guerra de Independencia. Los cañones fueron de los últimos objetos que fabricó, pues en 1816 falleció tras enfermar de una úlcera gástrica (Uribe, 1990, p. 110).

El legado arquitectónico y escultórico de Manuel Tolsá es de un académico que supo plasmar el orden neoclásico, pero con elementos barrocos, y de contraste entre las partes de un todo. Eso, aunado a su historia como un maestro comprometido que trajo a Nueva España algo del pensamiento artístico europeo.

Sin embargo, en este apartado aún no hemos hablado de su obra escultórica más celebrada y emblemática: la Estatua ecuestre de Carlos IV. Dado que ésta es el principal

objeto de nuestro análisis, es necesario tratar su historia de una manera más detallada: no sólo en el contexto de origen que acabamos de revisar, sino también en el recorrido que ha hecho hasta la actualidad.

2.1.5. FORTUNA CRÍTICA DE LA *ESTATUA ECUESTRE DE CARLOS IV*

Una de las principales problemáticas del análisis de una obra artística, es que el paso del tiempo cambia la forma de valorarla. Es decir, que la circulación de imágenes se modifica, así como se alteran las instituciones relacionadas con el arte, y además surgen nuevas formas de apreciación, ya sea por el ambiente en que se expone la obra, o por el entorno sociocultural que la rodea.

Dado que nuestro análisis hermenéutico está orientado a la restauración de arte, esa diferencia histórica se vuelve aún más importante. El restaurador debe tener en cuenta tanto las condiciones originales del objeto como su condición actual, y siempre ser consciente de que el objeto es valioso en el presente, quizá por razones distintas a las que lo fue en su momento de creación.

Conforme a esta preocupación histórica, Nicos Hadjinicolaou (1981) presenta un modo de estudiar los estilos u obras de arte: la fortuna crítica, que no considera un significado intrínseco y absoluto del objeto, sino que se pregunta por las interpretaciones que tuvo en distintos momentos. “Estudiar la fortuna crítica de una obra o un estilo es registrar o tratar de explicar las reacciones ante esa obra o ese estilo.” (Hadjinicolaou, 1981, p. 32)

La fortuna crítica nos permite entender cómo fue visto el objeto en su tiempo y espacio de origen, cuáles fueron los cambios en su apreciación, y los motivos de esos cambios. Los usos de la imagen o referencias a la misma, el traslado de una ubicación a otra, el cambio en la forma de nombrarla, o el propietario, son algunos de los aspectos a considerar.

El recorrido para el estudio de la obra comienza generalmente en su creación. En los apartados anteriores hemos observado algo del espacio y tiempo originales de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*: en la Nueva España, a finales del siglo XVIII, la Academia

de San Carlos pretendía tener un monopolio del arte, mientras que en la vida cotidiana, las imágenes y el “buen gusto” servían como medios de legitimación de la autoridad.

La mayor autoridad política en la Nueva España era la corona española, pues se requería de su autorización para la creación o modificación de instituciones. El virrey, por su parte, era el representante oficial del rey de España, por lo que sus disposiciones también eran fundamentales en la organización social, por ejemplo, en lo correspondiente a fiestas y a normas sobre el comportamiento en la vía pública.



Imagen 14 Proyecto de Manuel Tolsá para la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, con imágenes de los reyes anteriores en el pedestal. Tomado de Cortina Portilla (1987).

Un virrey, justamente, fue quien encargó la *Estatua ecuestre de Carlos IV* a Manuel Tolsá. Miguel de la Grúa Talamanca y Branciforte, marqués de Branciforte, llegó como virrey en 1794, pues Revillagigedo había enfermado gravemente. Este nuevo virrey, de origen siciliano, fue influyente dado que su esposa, María Antonieta Godoy, era hermana del consejero y favorito de Carlos IV, Manuel Godoy. El marqués de Branciforte despertó dudas de su administración debido a su petición de préstamos, pagos y donativos –por

ejemplo, para reestablecer al ejército—, que no se vieron reflejados en los gastos (Uribe, 1990, 61-62).

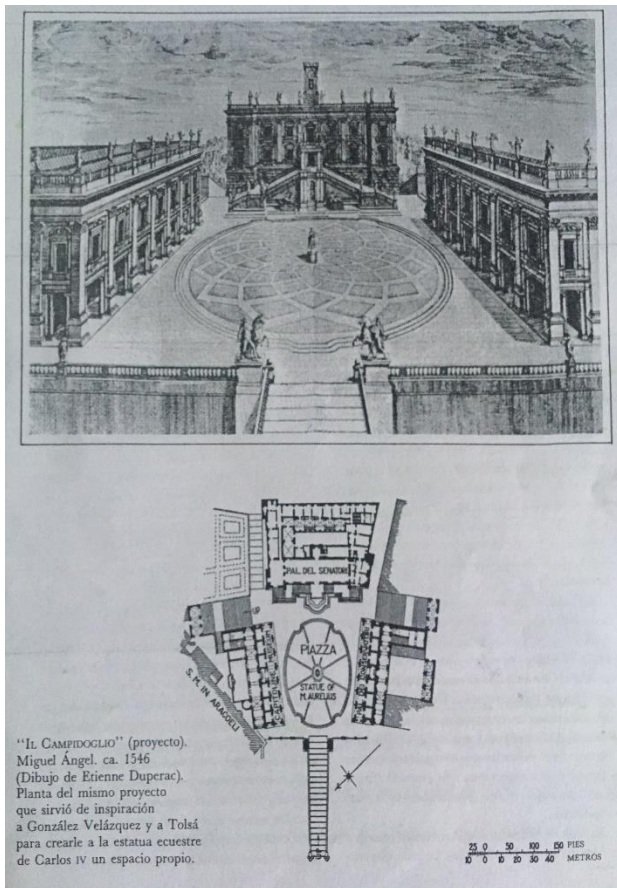


Imagen 15 Dibujo de Etienne Duperac, y planta de la plaza que diseñó Miguel Ángel (1546) para la estatua de Marco Aurelio en Roma. Tomado de Uribe (1990).

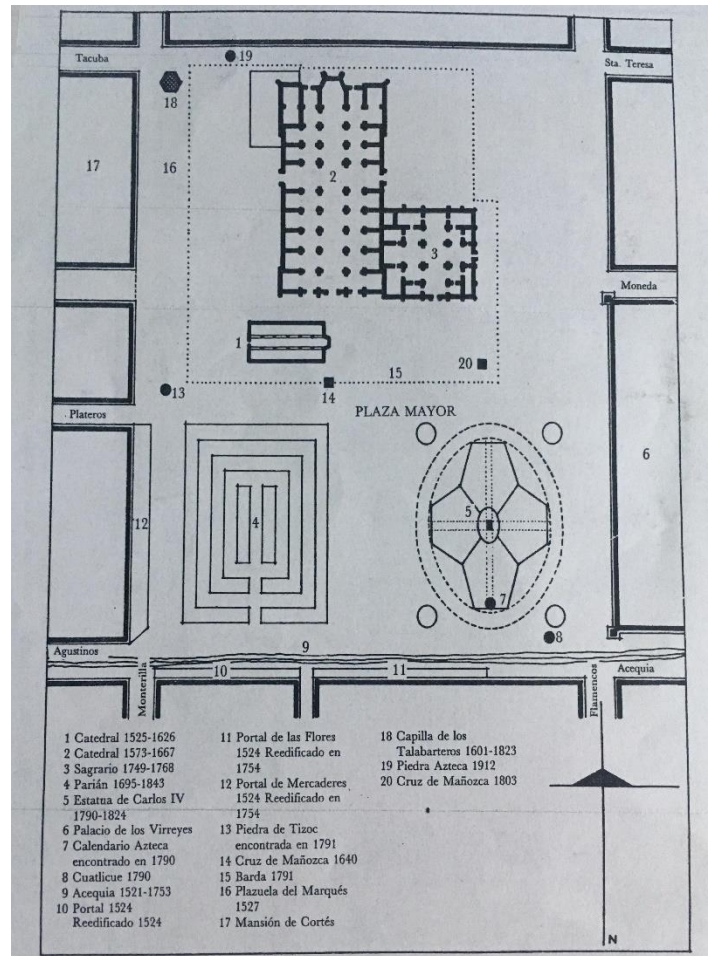


Imagen 16 Plano de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, con la plazoleta para la estatua de Carlos IV. Tomado de Uribe (1990).

A las malas cuentas de don Miguel de la Grúa suele atribuirse su iniciativa de hacer una estatua dedicada a Carlos IV, pues era una forma de quedar bien con el monarca. Algunos incluso señalan un engaño del virrey, que ni siquiera pagó por la realización de la escultura:

El virrey Branciforte había prometido que él financiaría la obra, pero lo que en realidad hizo fue organizar una serie de actividades para que sus súbditos de la Nueva España pagaran por su capricho. Propició corridas de toros y pasó la charola a varias personalidades de la época. (Diego, 2008, p. 12)

El alto costo de la obra –entre dieciocho y veinte mil pesos de la época– se debía a la gran cantidad de metal necesaria, pues sería la escultura más grande fundida en la Nueva España. Además de cubrir el costo, para realizarla era indispensable pedir autorización a la corona española. Carlos IV la aceptó en 1796, pero no estuvo de acuerdo en el diseño que hizo Tolsá del pedestal, pues éste incluía los retratos de los cuatro reyes anteriores (Brown, 1976, p. 23-26).

El lugar destinado para la obra fue la Plaza Mayor, cuyo proyecto de reestructuración –inspirado en la plaza del Marco Aurelio de Roma– fue hecho por el arquitecto Antonio González Velázquez. Ahí, las reuniones comenzaron desde que se colocó la primera piedra del pedestal:

La ceremonia de bendición y colocación de la primera piedra se hizo con toda solemnidad a las 11 de la mañana del día 18 de julio del mismo año [1796], en que acompañado el Virrey por las personas que formaban la Real audiencia, Ayuntamiento, Tribunales y principales individuos de la nobleza pasaron, seguidos a distancia por el pueblo y entre las tropas de infantería y caballería tendidas en la Plaza , hasta el lugar destinado a la ceremonia, que consistió en depositar el Virrey por su propia mano en la base de los cimientos, una caja de cristal dentro de otra de plomo conteniendo las monedas en circulación de la época, unos ejemplares de las Guías de Forasteros de Madrid y México, y una acta, certificación del acto, grabada en una lámina de cobre. (Escontría, 1929, p. 93-94)

La dificultad para conseguir la calamina para fundir la estatua hizo que el virrey marqués de Branciforte apresurara una inauguración provisional, con el modelo de Tolsá tallado en madera. (Uribe, 1990, pp. 62, 71)

En el apartado anterior, vimos que los aniversarios y conmemoraciones no podían pasar sin una fiesta, una misa, un acto solemne en presencia del virrey, o todas las anteriores. Algo que no era mostrado públicamente o no llamaba la atención, no era relevante, y por eso fueron indispensables los eventos en torno a la estatua del rey de España, como una reafirmación de la autoridad.

Así, el 9 de diciembre de 1796, en el cumpleaños de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, se develó la primera versión de la escultura. “Apareció a la vista de todos tan grandiosa, a pesar de ser de madera dorada, que estallaron de júbilo. Por la noche, la ciudad se iluminó profusamente (...) pareció arder durante los tres días de fiestas” (Uribe, 1990, p. 64).

Para la cronista Clementina Díaz y de Ovando, la fiesta cívica por la inauguración de la estatua de madera de Carlos IV podría haber sido la más “espectacular, adulatoria y dispendiosa” de la Nueva España en que vivió Tolsá.

Hubo carrozas y trajes de gala en Alameda y Bucareli, así como adornos y luces nocturnas en Casa de Moneda, la Academia de San Carlos, la Real Dirección General de Tabaco, iglesias, conventos y otros edificios. También hubo una presentación en el Coliseo de la obra teatral *Lealtad Americana*, un baile, una cena para doscientas personas, fuegos artificiales y dieciséis corridas de toros (Díaz y de Ovando, 1998, pp. 202-209)

La celebración fue en grande a pesar de tratarse de una estatua temporal, pues la definitiva no tenía una fecha próxima para su inauguración. Si de por sí era difícil conseguir 600 quintales (alrededor de 27 toneladas) de metal, traerlo se complicó aún más, pues en 1799 un barco salió de Cádiz con 90 quintales pero fue interceptado por corsarios ingleses (Diego, 2008, pp. 12-13).

La estatua definitiva

La fundición de la estatua de bronce se realizó hasta 1802. El fundidor de campanas, don Salvador Vega, fabricó los hornos en el huerto del Antiguo Colegio de San Gregorio, ubicado en San Pedro y San Pablo, y se encargó del proceso para fundir el metal, dirigido por Tolsá y con el trabajo de varios hombres en la hoguera.

El 4 de agosto de 1802, las toneladas de metal líquido fueron vertidas en el molde. La escultura salió en una sola pieza, pero Manuel Tolsá requirió de 14 meses más de trabajo, y 4 días de traslado, para que su obra estuviera lista en la Plaza Mayor (Uribe, 1990, p. 71). Tolsá destacó no sólo por su labor al realizar la escultura, sino también por la manera en que ideó su colocación en noviembre de 1803:

(...) fué (sic.) elevada con tal facilidad, en unos cuantos minutos el día 28, en presencia del Virrey, por medio de una maquinaria especial ideada por Tolsá, que al saberlo el rey y los ingenieros de la Corte de Madrid, tuvieron gran curiosidad por conocer los aparatos empleados en una operación tan delicada que les parecía increíble en el breve plazo empleado, y el Monarca ordenó que se le enviaran modelos de la maquinaria (...) (Escontría, 1929, p. 100)

Entonces, ya no era virrey el marqués de Branciforte, sino José Iturrigaray. Este último dispuso que la inauguración fuese, al igual que para la escultura de madera, en el día del cumpleaños de la reina María Luisa: el 9 de diciembre de 1803.

Esta ocasión tampoco podía pasar inadvertida, por lo que también hubo una gran fiesta en torno a la obra terminada de Tolsá, esta vez de forma definitiva. Los festejos comenzaron con una misa de acción de gracias en la que participó el virrey Iturrigaray, quien también presidió la ceremonia oficial en Plaza Mayor:

A una señal del virrey empezó el repique general de campanas y se rasgó en dos mitades el velo encarnado que cubría la efigie, quedando a la vista y al amor de todos el retrato del padre ausente. De inmediato se hicieron los supremos honores debidos al original allí representado. Y no se hizo esperar el ¡Viva Carlos! De los súbditos que ocupaban la plaza. (Díaz y de Ovando, 1998, p. 211)

Tal como en la inauguración de la escultura provisional en madera, hubo tres días de fiesta, con baile, cena y paseos de gala. Además de las fiestas, la conmemoración de la estatua de bronce fue inspiración para un concurso de poesía en diciembre de 1803, para dedicar versos a la obra, a su autor, a su financiador, y al personaje representado.

En la convocatoria se leía que los premios (cincuenta pesos a cada ganador) eran ofrecidos por “una persona amante de las bellas letras y de las nobles artes”, pero Hugo Diego (2008, pp. 13-16) afirma que la iniciativa fue del erudito poblano José Mariano Beristain. Por supuesto, el certamen requirió de la autorización del virrey Iturrigaray, quien determinó que su secretario también fuera secretario del concurso.

Del certamen poético no tenemos grandes obras literarias ni críticas de arte, pero sí comentarios sobre el valor y el significado de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* en su momento de origen. Varios de ellos se refieren a la distancia entre España y América, y a cómo la estatua ayuda a tener cerca, al menos de manera simbólica, al monarca español.

Entre los sonetos “En elogio de la bondad con que Carlos IV concedió a México el honor de su estatua”, hay uno, de autor desconocido, que dice:

Las dos Españas, aunque estén unidas
del monarca mayor a la corona,
tener no pueden ambas su persona
por estar del océano divididas.
(...)
Separados por mares tan profundos,

el honor de su estatua ha concedido.
de este modo igualando los dos mundos.
(Diego, 2008, p. 27)

El soneto ganador de la misma categoría temática también habla de la ausencia de Carlos IV en Nueva España a pesar de ser una autoridad muy “adorada”:

Faltábale no más la real presencia,
de su adorado Carlos, ¿y podría
su amor negarle tanta complacencia?

Consulta a su bondad, y así le envía
en la copia inmortal de su clemencia
el bello original que apetecía.
(Diego, 2008, p. 25)

Casi todos los cantos estaban centrados en señalar virtudes de Carlos IV y del marqués de Branciforte, financiador de la estatua. Por eso, hubo varias menciones a la bondad y el amor, ya sea como valores que permitieron la creación de la obra, o como valores que se asociaban a la misma.

Por encima de la descripción, predominan los elogios a las personas que hicieron posible la estatua. Por ejemplo, el romance ganador de la categoría “En que se pintan y describen la plaza, el pedestal y la Estatua ecuestre” dice:

En trescientos quintales se regula
con su peso formidable, con la extraña
circunstancia de ser hueca por dentro,
y es de mucha atención la circunstancia.

Y tú, Tolsá admirable, no, no envidies
A Fidias ni a Lisipo: todos callan,
Porque tu habilidad ha confundido
De sus mejores obras la jactancia.
(Diego, 2008, 146)

Además de la admiración a Tolsá, este fragmento da cuenta de la comparación de la habilidad Tolsá con los clásicos, que eran un punto de referencia. Dado que el sistema de enseñanza de las artes se basaba en la repetición y el Neoclásico, buscaba copiar a los modelos de la antigüedad, la imitación de obras anteriores era algo común en las artes.

No obstante, algunos críticos no consideraron esa manera neoclásica de entender las copias. Por ejemplo, Manuel Toussaint, quien escribió de Tolsá en el siglo XX, se refirió al *Caballito* de la siguiente manera:

La estatua de Carlos IV, por más que pueda enorgullecernos, no es original. Tolsá se inspiró casi hasta copiarla en la de Girardon, que representa a Luis XIV. Se dice que la familia García Cubas era dueña de un pequeño modelo en bronce, que fue de Tolsá y le sirvió de modelo (...) (Toussaint, 1962, p. 234)

Esta afirmación que hace Toussaint de la obra es una interpretación personal. Si bien la estatua ecuestre de Luis XIV pudo haber servido como modelo para hacer la de Carlos IV, esto se explica por la costumbre en la enseñanza académica de imitar obras anteriores. En la época neoclásica incluso se celebraba el parecido con otras obras consideradas “de buen gusto”.



Imagen 17 Modelo de la *Estatua ecuestre de Luis XIV*. François Girardon. Foto de Thierry Olivier. Tomada de <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback> (22/09/18)

La idea de una Estatua ecuestre de la monarquía española no surgió con el virrey José de la Grúa y Talamanca. En España ya habían tenido la intención de hacer una estatua de Felipe IV en 1778, y de Carlos III en 1789, pero ninguna de las dos fue realizada (Báez, 2009, p. 78).

Finalmente, la escultura que se concretó fue la de Carlos IV pero, ¿qué importancia tenía este personaje? Además de ser rey de España, no tuvo muchos méritos, pues más bien tuvo un gobierno de crisis y de censura, que era apoyado en función de la búsqueda de privilegios.

Carlos IV: el personaje

Carlos IV, hijo de Carlos III, fue príncipe de Asturias y esposo de María Luisa de Parma, su prima. Nació en Nápoles en 1748, y subió al trono a los cuarenta años, tras la muerte de su padre en 1788. Carlos IV era aficionado a la caza y confiaba plenamente en su mujer, quien logró volverse muy influyente gracias a él. (Martínez Ruiz, 1999, p. 9-10).

Los problemas en el gobierno de Carlos IV fueron notorios desde el primer año, pues llegaron noticias de las nuevas ideas contra la monarquía en Francia, que desatarían la Revolución Francesa en 1789. La desesperación por evitar que en España se replicara la rebelión causó una censura tal, que incluso se prohibieron los libros antirrevolucionarios, para que no se hablara del tema ni siquiera con argumentos en contra. Sin embargo, los panfletos y demás materiales llegaron escondidos por medios tan extraños como relojes y paquetes flotantes arrojados al mar (Martínez Ruiz, 1999, 12-13).

Además de la amenaza de las ideas que venían del exterior, hubo problemas internos en España. Dos grupos se oponían en la lucha por un lugar privilegiado: aristócratas y golillas. El conde de Floridablanca, quien fue secretario de Estado tanto de Carlos III como de Carlos IV, fue el representante más importante de los golillas: personajes sin ningún título nobiliario de familia, pero que alcanzaban puestos por su formación universitaria, gracias a un nombramiento del rey.

Los aristócratas, por su parte, fueron encabezados por los condes aragoneses de Fuentes y de Aranda, quienes defendían que los más cercanos al gobierno debían ser los provenientes de familias nobles. Las propuestas de los aristócratas, que amenazaban con

reducir el poder monárquico, fueron las que orientaron la preferencia del rey hacia los golillas (La Parra, 2002, p. 38).

Cuando se inauguró la primera versión de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* en 1796, el rey representado ya había pasado bastantes conflictos nacionales e internacionales. En España, había surgido el rumor de que Manuel Godoy, consejero real, era amante de la reina María Luisa. En Francia, Luis XVI y su familia habían sido ejecutados tras intentos de Carlos IV por negociar que se les perdonara la vida. Finalmente, tras una guerra con Francia, se logró la paz, pero en 1795 comenzaron conflictos con Inglaterra (Martínez Ruiz, 1999, pp. 27-35).

A pesar de todo, en 1803, cuando fue inaugurada la estatua definitiva de Carlos IV, en Nueva España se incluyó la lealtad de los mexicanos como tema para el concurso de poesía de José Mariano Beristain:

‘(...)
venturosa nación, do lealtad mora,
en bronce a Carlos da perenne vida;
y amante a par de amada
está toda a su Carlos consagrada’
(Diego, 2008, p. 76)

No obstante, esa lealtad dedicada a la estatua no duró mucho, pues en 1810 comenzó la guerra de independencia. La *Estatua ecuestre de Carlos IV* sufrió peligro, primero, de ser destruida por los opositores a la monarquía, y segundo, de que su bronce se fundiera para la fabricación de armas de guerra.

Las caminatas de Carlos IV

La estatua estuvo en la Plaza Mayor durante 21 años, de 1803 a 1824. En 1821, México había consumado su independencia, y las figuras de autoridad españolas se convirtieron en algo que había quedado atrás, que debía ser repudiado. Se ocultó la figura de Carlos IV con un gran globo de madera y papel encolado pintado de azul. Estuvo así en sus últimos dos años en Plaza Mayor, hasta que ya no fue posible tenerla al exterior, ni siquiera cubierta:

(...) en 1824, siendo Presidente de la República, el Gral. Dn Guadalupe Victoria, y cuando la campaña hispanófoba estaba en su período más álgido, se suscitaron ágrías (sic.) discusiones en las que los extremistas querían hacer ver una humillación para México, en la Estatua por el hecho de tener apoyada

una de las patas traseras del caballo en un águila y un carcaj, y aún se sugería la idea de idea de destruir la estatua. (Escontría, 1929, p. 102)

El águila pudo retirarse de la escultura, pero el carcaj no, pues servía como punto de apoyo. Afortunadamente, la controversia terminó ese mismo año, cuando se quitó la cubierta de la estatua para llevarla al patio de la Real y Pontificia Universidad (Cortina Portilla, 1987, p. 28).

A pesar de ser un símbolo colonial, la Universidad resguardó la obra por su valor artístico. En ese momento, la Academia de San Carlos no podía intervenir al respecto. Se habían suspendido sus actividades, pues el virreinato y demás instancias que la sostenían no pudieron hacerlo más: su prioridad en ese momento era costear la guerra. No había dinero para pagar a los maestros, y desde 1820 había sido inevitable cancelar todas las clases en San Carlos (Brown, 1976, pp. 128-133).

Así, la Real y Pontificia Universidad conservó la *Estatua ecuestre de Carlos IV* en un patio, con un pedestal mucho más pequeño que el que tiene actualmente. Ahí estuvo 28 años, de 1824 a 1852, cuando se determinó que de nuevo fuera expuesta al exterior.

La escultura salió de su encierro gracias al entonces jefe del Ayuntamiento de la Ciudad de México, don Miguel Lerdo de Tejada, quien presentó la iniciativa al Presidente de la República, el general Mariano Arista. Arista aprobó el proyecto, y Lerdo de Tejada eligió el lugar en que se reubicaría la *Estatua ecuestre de Carlos IV*: una rotonda en el Paseo Nuevo, que años más tarde fue Paseo del Emperador, y ahora es Paseo de la Reforma (Cortina Portilla, 1987, p. 32).

El proyecto de traslado de 1852 estuvo a cargo de los arquitectos Manuel Gargollo y Manuel Restori, e incluyó la elaboración de un nuevo pedestal, pues el que tenía en la Universidad era demasiado pequeño. “El pedestal actual (de 1852) se debe al arquitecto Lorenzo de la Hidalga, y sin duda está bien proporcionado a la enorme estatua, mérito que no debemos pasar por alto.” (Pinoncelly, 1998, p. 18)

En el actual Paseo de la Reforma es donde el monumento ecuestre pasó más tiempo antes de llegar a su ubicación actual. Al inicio, estar en una gran avenida no era un problema, pues a su alrededor había abundantes árboles, podía ser observada sin interferencias, y era un punto de referencia en la gran calzada.



Imágenes 18 y 19 *El Caballito* en Paseo de la Reforma: izq. hacia 1952, der. hacia 1947. Tomadas de Schroeder (1988).

Sin embargo, el desarrollo acelerado de la ciudad eventualmente llenó el Paseo de la Reforma de edificios, junto a los cuales la escultura parecía diminuta. A la par que se hacían grandes construcciones, incrementó la circulación de automóviles. El tránsito vehicular no sólo dificultó acercarse al *Caballito*, también se convirtió en una amenaza para la obra por las emisiones contaminantes a las que estaba expuesta.

La Estatua ecuestre de Carlos IV en la época contemporánea

La problemática vehicular y de apreciación fueron los motivos por los que, en 1979, se decidió que la Estatua ecuestre de Carlos IV se trasladara a la plaza del Palacio de Telecomunicaciones, frente al Palacio de Minería. Así lo cuenta Enrique Vaca, arquitecto encargado del proyecto de traslado, quien dio una amplia y detallada entrevista para esta investigación.¹⁶

Enrique Vaca Chrietzberg se llama a sí mismo “viviendólogo”, pues gran parte de su trabajo fue para vivienda de interés social. Dentro de su amplia trayectoria, participó en la proyección de la torre de Nonoalco, en Tlatelolco; para el Templo Mayor, hizo una maqueta y los muros con textos de Bernal Díaz del Castillo; y además, trabajó para hacer una réplica de la fuente de la *Cibeles* en la Ciudad de México. Se jubiló hace dos años, tras dar clase a 60 generaciones de arquitectos en Facultad de Arquitectura de la UNAM.

¹⁶ Consultar entrevista completa en los anexos.

Para don Enrique, el proyecto de traslado del *Caballito* es de lo más importante que ha hecho en su vida, y además significó un reto. Obtuvo el encargo por asignación directa de Sergio Zaldívar, quien supo de la buena fama de CORCA S.A., empresa integrada por Emilio Carrera, Ernesto Filiver y Enrique Vaca.

Lo más complejo del traslado fue separar la escultura de su pedestal, pues tres de las patas del caballo estaban clavadas en concreto con barras de fierro dulce¹⁷. No se podía elevar la estatua sin romperle las patas al animal.

La solución fue suspender a la escultura en el aire, sin subirla ni bajarla. Para ello, montaron un módulo de soporte, que a su vez sostenía una estructura de acero. De la estructura de acero, se colgaron tres cinturones hechos de cables gruesos de seda –para no dañar la escultura–, que sirvieron para sostener al *Caballito*. Cada cable debía tener la tensión exacta para que el monumento no se columpiara ni tuviera riesgo de caerse al perder su apoyo en el pedestal

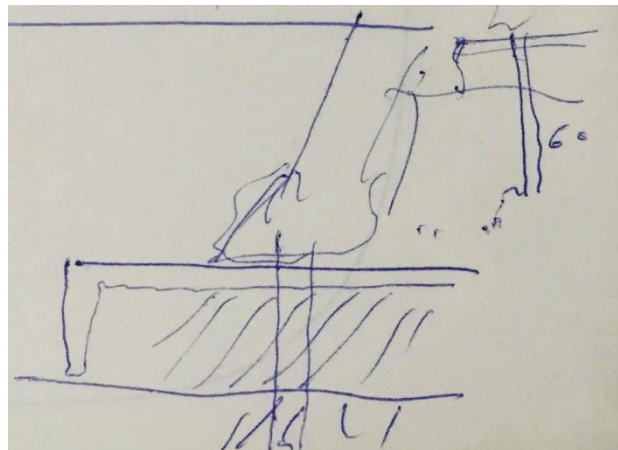


Imagen 20 Esquema de una pata del *Caballito*. Dibujo de Enrique Vaca.

Una vez que el *Caballito* estuvo soportado por la estructura mencionada, se procedió a demoler el concreto que lo ataba al pedestal. A la cuenta de cinco, tres hombres golpearon al mismo tiempo, con cincel y martillo. Entonces, quedaron libres las barras de fierro dulce pegadas a las patas. El *Caballito* se sostuvo en el aire sin problemas.

¹⁷ De acuerdo con lo explicado por Enrique Vaca, el fierro dulce es aquél que no está mezclado con otras sustancias y se puede trabajar con forja, a golpes. Cuando el fierro dulce es mezclado con carbón, se convierte en acero y ya no se puede trabajar a golpes, pero es ideal para utilizarse en construcción.

Antes del traslado, pusieron unas escaleras que permitieron a la gente visitar a la escultura de cerca. Luego, cubrieron la estructura de soporte con placas de acrílico, y llenaron la caja con bolitas de poliestireno, por lo que la escultura dejó de ser visible.

El traslado se realizó el domingo 27 de mayo de 1979, a las 12 del día. Fue transmitido en vivo en México y en Italia y, según estimación de Enrique Vaca, acudieron alrededor de 3 o 4 mil personas. Dos grúas subieron la escultura a la plataforma de un camión, que se marchó junto con cuatro camionetas con cabinas elevadas, para ir conectando y desconectando los cables de la luz.

Al llegar a su nuevo hogar, el *Caballito* todavía no podía ser colocado, pues primero había que montar su pedestal. El pedestal viejo se fabricó con los mismos sillares¹⁸ que el anterior, que fueron numerados para ordenarlos tal y como estaban. La diferencia del nuevo pedestal fue su cimentación, ideada para soportar las variaciones del terreno debidas a la cercanía de los túneles del metro.

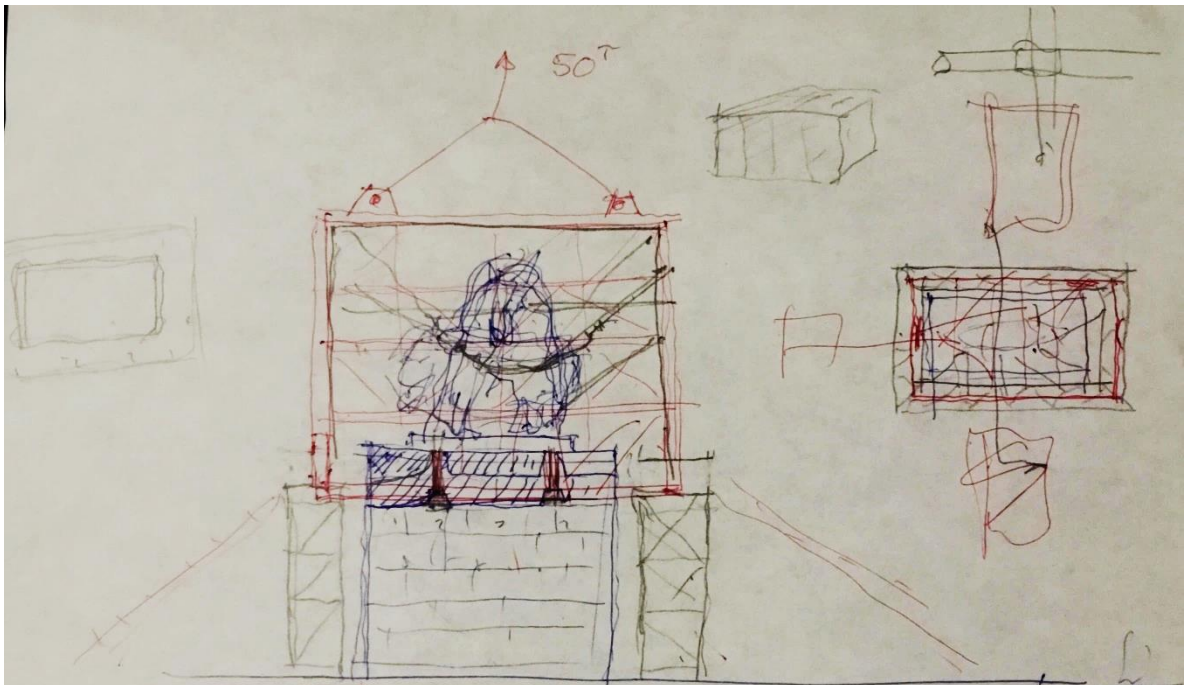


Imagen 21 Estructuras para el traslado de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*. Dibujos de Enrique Vaca.

¹⁸ Con “sillares”, se hace referencia a los grandes bloques que componen el pedestal.

De igual modo, Enrique y sus colegas decidieron hacer una estructura hueca de concreto armado y montar los sillares a su alrededor. El pedestal anterior era un volumen sólido conformado únicamente de sillares, por lo que era más vulnerable ante un hundimiento diferenciado del terreno. Dado que no utilizaron todos los sillares, con los que sobraban se reemplazaron tres piezas que estaban dañadas.

Así, desde 1979 existe la Plaza Tolsá, llamada así en honor a la escultura del valenciano. También, desde ese año se reconoció oficialmente, con una placa, el nombre popular dado a la *Estatua ecuestre de Carlos IV: Caballito*.

El entorno de la plaza no sólo es un lugar idóneo para la estatua por la presencia del Palacio de Minería, otra obra de Tolsá. La calle de Tacuba tiene una gran importancia tanto por sus edificios¹⁹ como por su historia. Desde antes de la conquista “la rúa hacia Tlacotalpan era muy transitada por los nobles, sacerdotes, guerreros, pueblo y macehuales, pues como quedó asentado, era uno de los caminos principales” (Schroeder, 1988, p. 3)

A pesar de ser una zona muy visitada del Centro Histórico de la Ciudad de México, no se compara la afluencia de automóviles de Tacuba con la del Paseo de la Reforma. Además, la escultura se puede observar libremente, y ha regresado a un ser punto de encuentro de la ciudad.

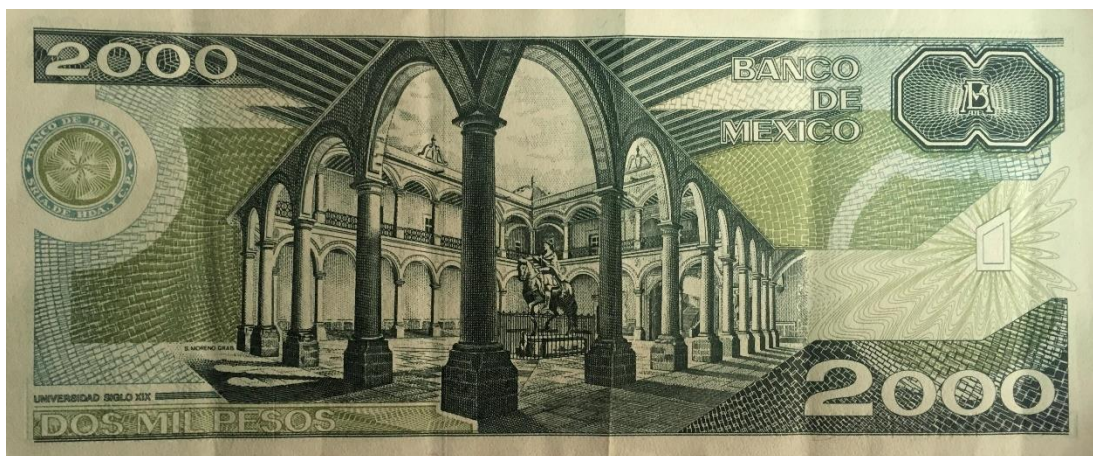
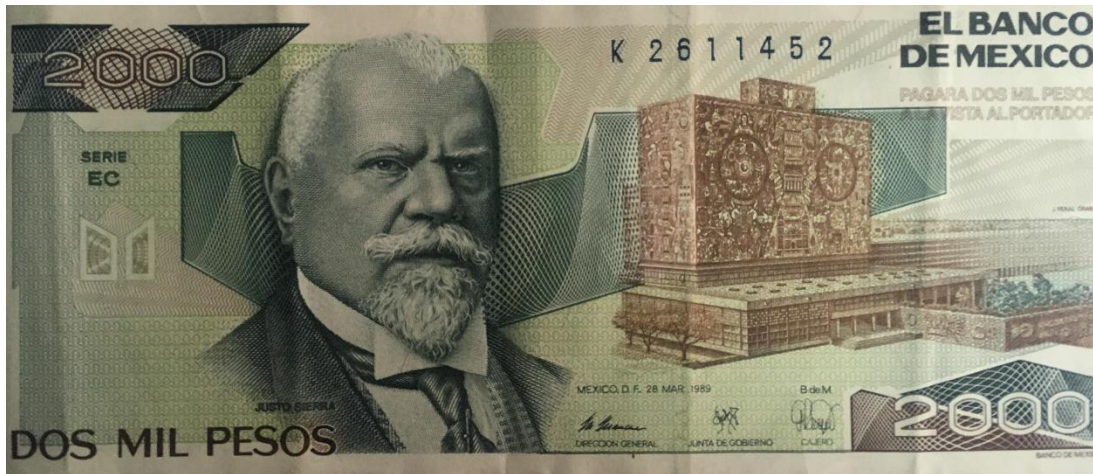
Pocos años después del traslado del *Caballito* a Plaza Tolsá, se difundió una imagen que resaltaba a la estatua como patrimonio, independientemente del lugar en que esté ubicada. Dicha imagen apareció en un billete de 2000 pesos mexicanos, dedicado a la Universidad Nacional Autónoma de México.

El billete estuvo en circulación de 1983 a 1992 (Banco de México, 2018). Por el frente, aparece el busto de Justo Sierra junto a la Biblioteca Central de la UNAM. Por el reverso, está un grabado de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* en el patio de la Real y Pontificia Universidad.

Este billete reconoció a la Universidad por su labor para conservar la obra de Tolsá, que de otro modo quizá se habría perdido. En este punto, el sentido de lealtad hacia Carlos

¹⁹ La antigua calzada de Tlacopan, ahora calle de Tacuba, tiene entre sus edificios: el Palacio de Comunicaciones, que alberga al Museo Nacional de Arte (MUNAL); el Palacio Postal, en la esquina con el Eje Central; el Palacio de Minería, ahora administrado por Facultad de Ingeniería de la UNAM; y el edificio *Garantías*. Aunque están alejadas de Plaza Tolsá, también se encuentran en la misma calle otras construcciones históricas como el ex templo de Betlemitas, sede del Museo Interactivo de Economía (MIDE), y el café de Tacuba.

IV se había borrado. Por el contrario, la obra ameritaba estar en un billete al ser emblemática para la Nación Mexicana.



Imágenes 22 y 23. Billete de 2000 pesos de los años 80, frente y vuelta. Colección personal.

Además, la *Estatua ecuestre de Carlos IV* fue un primer vínculo, aunque fuera indirecto, entre la Academia de San Carlos y la Universidad Nacional. La Real y Pontificia Universidad de México guardó la escultura en su patio porque reconoció su valor como obra de arte. Además, en 1914 la preocupación por los estudios artísticos del rector, Ezequiel A. Chávez, había propiciado la integración de la Academia Nacional de Bellas Artes (antes Academia de San Carlos) a la Universidad Nacional (Sáenz, 2010, pp. 207-208)

A pesar de toda la importancia que instituciones como la UNAM, el MUNAL y el Palacio de Minería, le han dado al *Caballito* hasta el siglo XXI, éste no se ha salvado de

sufrir daños graves. En 2013, la empresa *Marina, Restauración de monumentos* fue contratada para restaurar la escultura, pero causó daños irreversibles al aplicarle ácido nítrico. De acuerdo con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la intervención había sido realizada sin justificación y sin autorización previa del instituto (Redacción *Animal Político*, 2013).

El INAH, entonces, se encargó de un nuevo proyecto de restauración, que debería enfrentarse a los daños causados a la obra. La escultura estuvo cubierta desde 2013 hasta 2017, cuando terminaron los trabajos de restauración del INAH y de nuevo fue mostrada al público.

En 2018, la imagen del *Caballito* fue usada como símbolo del turismo, el arte y la Cultura en la Ciudad de México. Por ejemplo, la Delegación Cuauhtémoc usó la imagen de la escultura dentro de letreros que destacaban sus monumentos más significativos. Por el reverso del letrero que muestra al *Caballito*, aparece el Monumento a la Revolución.



Imágenes 24 y 25 Letrero ubicado en la Delegación Cuauhtémoc. Frente y vuelta. CDMX. Fotografías propias (2018)

El Museo Nacional de Arte, por otro lado, ha usado a la escultura como parte de su imagen institucional en redes sociales. En Twitter, ha tenido como foto de perfil al rostro de Carlos IV esculpido por Tolsá. Este uso de la imagen también muestra la asociación de la escultura con el MUNAL.

Tras el recorrido histórico que hemos hecho, podemos concluir que los usos y significados de la Estatua ecuestre de Carlos IV han cambiado mucho a lo largo del tiempo. En su inauguración, fue una representación del poder político de la Corona

española, que hacía referencia al acto cotidiano de lucirse y hacerse notar mediante los paseos a caballo. Además, de acuerdo con los poemas dedicados a la estatua, era una forma de hacer presente a una autoridad que estaba a un océano de distancia de la Nueva España.

Cuando la Real y Pontificia Universidad la trasladó a su patio, la estatua ya no podía lucirse ante el público, sino que únicamente estaba resguardada para su conservación. En cambio, al ser colocada en el actual Paseo de la Reforma la estatua pudo ser vista por gran cantidad de personas, ya no como un símbolo de poder sino como un monumento artístico.

En su ubicación actual, da nombre a la Plaza Tolsá, lo que resalta la importancia del autor: Manuel Tolsá. En esta última ubicación la escultura es vista como un referente del Centro Histórico, así como del patrimonio cultural y artístico de la Ciudad de México.



Imágenes 26 y 27 Foto de perfil y cuenta de Twitter del MUNAL. Tomado de Twitter (septiembre de 2018).

Cada lugar en que fue expuesta cambió la forma en la que se apreciaba la obra, así como su valor histórico. También, han sido varias las instituciones y personajes que han resaltado su valor como obra de arte, y como un objeto con cualidades estéticas.

Las propiedades inherentes al objeto y su materialidad, no obstante, ya no pertenecen al análisis sociohistórico ni a la fortuna crítica. Si bien el contexto es fundamental para estudiar los objetos del arte, éstos tienen una parte material, que puede sobrevivir por muchos más siglos que los humanos que les dan sentido.

Lo que compone a la obra de arte materialmente, y que no está sólo en su contexto original, ni en un tiempo o espacio específicos, es parte del análisis formal: la siguiente fase de la hermenéutica profunda.

2.2. FASE DE ANÁLISIS FORMAL

Si bien la revisión socio-histórica de una obra de arte ayuda a construir ideologías y perspectivas sobre cómo mirarla, no es suficiente para hacer una interpretación. Lo simbólico nos dice cómo fue leída una obra en su momento de origen, y cómo esa mirada ha cambiado a lo largo del tiempo, pero no nos habla sobre cómo es el objeto observado.

No se puede interpretar una obra sin considerar su aspecto material, el medio físico, temporal o espacial en que se transmite. Cada objeto del arte tiene una estructura propia que, a pesar de estar relacionada directamente con aspectos ideológicos, culturales, y personales del autor, no depende de ellos. El contexto es algo que está fuera del objeto, pues sólo podemos acceder a él por otras fuentes.

La finalidad del análisis formal es justamente revisar la obra en su forma, es decir, su conformación estructural, sus componentes, su organización, y sus códigos. Este análisis se limita a todo lo que de hecho está en el objeto: sus cualidades básicas que permiten describirlo sin recurrir a explicaciones externas.

John B. Thompson dice que ese distanciamiento tanto del plano sociohistórico, como del análisis de la interpretación, puede resultar confuso, pero que es indispensable. “Por sí mismo, el análisis formal o discursivo puede transformarse en un ejercicio abstracto, desconectado de las condiciones de producción y recepción de las formas simbólicas y ajeno a lo que están expresando las formas simbólicas cuya estructura se busca develar” (Thompson, 2002, p. 413)

En el caso del *Caballito*, hemos hecho un recorrido histórico que dio cuenta de cómo la apreciación y lo simbólico de la obra han cambiado a lo largo del tiempo. No obstante, sus partes, su orden, y sus formas se han mantenido, a excepción de las alteraciones naturales debidas al tiempo, pero que no afectan la generalidad de la composición.

La primera parte del análisis será un puente entre lo contextual y lo formal. Es decir, será una revisión de la obra desde la teoría del arte contemporánea a su creación. En el momento neoclásico que vivió Manuel Tolsá, destacaron en cuanto al estudio del arte Winckelmann y Audran. De sus escritos, se verá qué conceptos o postulados están presentes en la *Estatua ecuestre de Carlos IV*.

Después, la revisión será con conceptos más recientes, del siglo XX, que se pueden aplicar a cualquier tipo de obra plástica por estar basados en la percepción humana. Nos referimos a las categorías que define Rudolf Arnheim en su libro *Arte y percepción visual: dinámica, forma, equilibrio, movimiento*, entre otras.

También, una parte fundamental será comprender las características específicas que operan en las obras escultóricas y las distinguen de otros tipos de arte. Tomaremos en cuenta, entonces, bibliografía sobre apreciación de escultura, como *How to look at sculpture*, de Mary Acton.

El objeto principal en esta fase de la hermenéutica profunda, como la propone John B. Thompson, será reconocer el orden de los elementos del *Caballito* y cómo es que estos le dan un valor por su composición, independiente de sus valores contextuales.

Para el tema de la restauración, el análisis formal es clave, pues los restauradores siempre operan sobre la materialidad de la obra. Las cualidades del objeto que se conservan o restituyen siempre son físicas, y muchas veces están relacionadas con una mejor apreciación formal.

2.2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Para entender cómo funcionan las partes, primero tenemos que definir las dentro de su disposición en una generalidad. La *Estatua ecuestre de Carlos IV* es un objeto tridimensional fundido en bronce, y pintado de color verde oscuro. Su pedestal, actualmente está compuesto: en su interior, por una estructura hueca de concreto armado; y en su exterior, por bloques de piedra llamados sillares, y placas conmemorativas en los costados y al frente.

La escultura de bronce mide –según aproximaciones de Alfredo Escontría (1929, p.99)– 4.88 metros de alto, 1,78 metros en su mayor ancho, y 5.04 metros de largo. Su peso es de 20, 700 kilogramos, casi 21 toneladas.²⁰ En cuanto al pedestal, sus dimensiones son: 3.6 metros de altura, 2.9 metros de ancho, y 4.24 metros de largo (INAH, 2017, Infografía)

²⁰ Thomas Brown (1976, p. 30) habla de 45, 635 libras de peso, que equivalen a los 20,700 kilogramos que señala Escontría. No obstante, según estimaciones de Enrique Vaca Chrietberg en entrevista para este trabajo, la escultura pesa menos (de 13 a 18 toneladas) y la información de los libros podría estar equivocada.

La obra es de tipo figurativo, es decir, que reproduce objetos que tienen un referente concreto en la realidad: un hombre, un caballo, un carcaj de flechas, etc. El hombre, montado sobre el caballo, tiene cabello rizado y largo hasta la parte alta de la espalda, un rostro redondo, pómulos marcados, y una sonrisa que marca comisuras grandes alrededor de la boca. Su cuerpo es robusto, pero de musculatura acentuada.

La vestimenta del personaje consiste en: una corona de laurel; una capa larga cruzada con un broche redondo sobre el pectoral derecho, una armadura romana con decorados, sandalias cuyos cordones cruzados llegan arriba de los tobillos, y un cinturón del que cuelga una espada. En su mano derecha sostiene una barra cilíndrica, y con la otra las riendas para montar.

El caballo, por su parte, tiene la cabeza ligeramente ladeada hacia la izquierda, la boca un poco abierta, y arrugas marcadas alrededor de los ojos. La crin sobre su frente se ondula hacia la izquierda, pero sobre el cuello se distribuye de igual forma a ambos lados. El pelo de la cola es ondulado y tan largo que llega hasta sus tobillos. La musculatura es acentuada, tiene la pata delantera derecha levantada, y la derecha trasera sobre un carcaj con flechas.

La montura sobre el lomo del caballo es una tela gruesa con las orillas decoradas con flores y hojas, por un lado, y rombos por el otro. Los extremos de la tela, enredados en un cordón de las riendas, tienen pompones colgantes. Aparte de las riendas en la cabeza y que rodean su cuello, el caballo lleva un ornamento sobre el pecho: una tira de tela con un rostro humano al centro.

Eso, en términos generales, es lo que define los componentes de la escultura de bronce. Los detalles se revisarán con más detenimiento a lo largo del análisis, conforme a las categorías que se planteen.

2.2.2. ANÁLISIS FORMAL CONFORME A TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS A MANUEL TOLSÁ

En la época en la que Tolsá hizo su *Estatua ecuestre de Carlos IV*, las principales bibliografías sobre arte hablaban sobre la admiración a los clásicos. En sus obras se encontraron los principales aspectos para definir “lo bello” y lo de “buen gusto”.

El alemán Johann Joachim Winckelmann (1964) señalaba que la belleza estaba en la justa medida, es decir, en el equilibrio. Había que ver primero los extremos y entre ellos encontrar un punto medio. Para saber si la obra era equilibrada, sus referentes conceptuales eran la simplicidad, la unidad, la sobrecarga, la monotonía, la serenidad, la actitud y el gesto.

La simplicidad y unidad, según Winckelmann (1964, p. 86-88), eran las condiciones de la belleza. La unidad, se refiere a que las partes estén integradas y no se perciban aisladas sino como partes integrantes de un todo. La simplicidad parte de la unidad, pues los contornos que la conservan, los menos bifurcados y variados, también son los más simples.

En el caso de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* hay unidad en general, pues sus principales partes se aprecian todas integradas en una totalidad: las riendas y monturas no se pueden entender sin el caballo, ni el jinete se puede entender sin los anteriores. El único elemento que podría percibirse como aislado es el carcaj, pero la pata del caballo sobre él toma cierta inclinación y postura, congruente con el acto de pisarlo.

Por otra parte, la obra no se apega del todo a la simplicidad que plantea Winckelmann. Los rasgos y musculaturas tanto del caballo como de su jinete, son redondeadas en su mayoría, y por ende más simples que las formas cuadradas o angulares. Sin embargo, en los detalles hay rasgos contrarios a lo simple, como arrugas y las decoraciones.

Las arrugas y líneas marcadas en el cuerpo son parte de lo que Winckelmann llama Gesto y expresión. Estos términos se refieren a la manera en que se reflejan la pasión, el dolor, y otras emociones:

La expresión altera los rasgos del rostro y la actitud del cuerpo, o sea, las formas que constituyen la belleza. Y cuanto más grande es esa alteración, tanto más perjudicial es para la belleza...Por ello la calma es, como para el mar, el estado más propicio para la belleza. (Winckelmann, 1964, p. 31)

La calma no quiere decir que los personajes deban ser fríos e inexpresivos. Pueden tener una actitud o reacción, pero sin perder su serenidad, es decir, que su expresión debe ser de fortaleza. La quietud es considerada bella porque muestra grandeza del alma. Ante el sufrimiento no hay gritos o aullidos, sino suspiros de angustia. No ocurre así en la estatua de Tolsá, pues tanto el jinete como el caballo, se muestran en estados distintos a la calma: Carlos IV tiene comisuras muy grandes alrededor de una gran sonrisa; el caballo tiene varias arrugas de expresión en torno a los ojos.

Además de los conceptos de equilibrio, unidad, simplicidad y gesto, Winckelmann definió cómo debían ser las partes específicas del cuerpo humano (1964, pp. 113-124). Para esto, también se basó en los modelos de las estatuas de la antigüedad.

Para evaluar la cabeza, ésta debía ser vista de perfil, en especial la parte de la frente y la nariz. Una escultura más bella sería aquella con mayor tendencia hacia las líneas rectas, es decir, de nariz cuadrada; una escultura menos armoniosa tendría una nariz cóncava o de formas redondas. El Carlos IV esculpido por Manuel Tolsá tiene una nariz más bien convexa o curvada hacia afuera.

La frente es recta, pero tampoco coincide exactamente con lo que sugiere Winckelmann. Las frentes más bellas, desde la perspectiva de los griegos, eran las bajas, que corresponden a una tercera parte del rostro y tienen la misma medida que la nariz. Las frentes altas, en cambio, ocupaban una proporción menor, al estar más arriba, y eran consideradas menos armoniosas. En la escultura que estamos tratando, el jinete tiene una frente acortada, a comparación de la nariz (desde la punta hasta el entrecejo), que hace que la parte media del rostro sea la más grande.

La frente, no obstante, sigue los lineamientos de Winckelmann en cuanto a la delimitación que hace la corona de laurel, y que cumple la misma función que el cabello en otras esculturas: dar forma ovalada a la parte superior del rostro.

Los ojos, al igual que el cabello, podían ser muy variados en las esculturas griegas, y no había modelos únicos. Sin embargo, Winckelmann reconoció algunas de las formas comunes y sus parámetros. Por ejemplo, señala que los ojos en las esculturas son más hundidos que en los humanos reales, para darles profundidad. La *Estatua ecuestre de Carlos IV* sí tiene un hundimiento considerable de los ojos.

Para el cabello, un estilo muy común eran los cortos con rizos pequeños y definidos, pero también hubo cabellos menos rizados, sobre las orejas, recogidos con un lazo, o sobre la frente (para acortarla). Dado que la frente de Carlos IV no es muy grande, es lógico que no haya cabello sobre ella. En cuanto al resto del peinado, consiste en cilindros rizados sobre las orejas, y cabello muy largo recogido sobre la espalda, así como unos cuantos mechones sobre los hombros.

Las cejas, por otra parte, encajan a la perfección con lo descrito sobre las esculturas griegas, que son sutiles, siguen el contorno del hueso, y no se unen sobre la nariz. En Carlos IV, las cejas están marcadas ligeramente justo sobre el hueso, y sin formar uniceja.

El mentón también es cercano a los criterios de belleza explicados por Johann J. Winckelmann, pues su belleza consiste en la redondez y la ausencia de hoyuelo (barba partida). El mentón del rey español esculpido por Tolsá es claramente redondo, sin hoyuelo; y la mandíbula también ayuda a generar un efecto de redondez.

Sobre el cuerpo en general, el pecho amplio y el vientre sin prominencia son cualidades de belleza en las esculturas griegas, presentes también en la escultura de Manuel Tolsá.

Winckelmann no fue el único autor de arte que se leía en el mundo contemporáneo a Manuel Tolsá. Gérard Audran escribió *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas obras de la antigüedad* (2001), traducido por el director de la Academia de San Carlos, Gerónimo Antonio Gil.

Más que dar explicaciones sobre los criterios para identificar la belleza –como hizo Winckelmann– Audran presentó ilustraciones copiadas de esculturas griegas, romanas y una egipcia. Las ilustraciones servían para ejemplificar cómo eran las proporciones en las obras que buscaron imitar los artistas del neoclásico.

El texto de Audran es breve e introductorio, pues habla de la relevancia de las obras antiguas y de las consideraciones tomadas al medirlas. Entre esas consideraciones se encuentran algunos criterios útiles para el análisis formal, por ejemplo, habla de la variación en las proporciones cuando la escultura está hecha para ser observada desde un lugar específico:

Estas figuras por ventura se hicieron para colocarlas en parages (sic.) en donde principalmente se viesan desde ciertos lados, y en alturas y distancias,

que pudiesen mudar las apariencias del objeto. Las partes que hemos notado, viéndose en escorzo, hubieran parecido entonces defectuosas; y esto es en mi juicio lo que les obligó a hacerlas más largas. (Audran, 2001, p. 92)

En las obras con escorzo, las cosas lejanas se ven más pequeñas y las más cercanas se ven de mayor tamaño. En el arte bidimensional se utiliza para dar profundidad pero, como menciona Audran, también es un recurso en la escultura para hacerla ver proporcionada desde el punto de vista que se le mire. En el *Caballito* no encontramos la utilización de deformaciones para compensar el escorzo.²¹ Desde su origen, la escultura fue hecha para estar en el centro de una plaza, donde se podía caminar alrededor de ella y por ende era vista desde todos sus ángulos.

Sobre las medidas del cuerpo humano, Audran señala que la cabeza se divide en cuatro partes:

(...)la primera desde la parte inferior de la barba hasta la inferior de la nariz; la segunda desde la parte inferior de la nariz hasta la superior de ella entre las dos cejas; la tercera desde el medio entre las cejas hasta el nacimiento del cabello en la frente; y la cuarta (sic.) desde el nacimiento del cabello hasta el alto de la cabeza. (Audran, 2001, p. 94)

En todas las esculturas medidas por el autor se cumplen dichas proporciones excepto en una egipcia, donde anota que el alto de la cabeza está reducido. En el caso de la cabeza de Carlos IV, la cabeza también está un poco reducida, pues no se cumple la simetría entre las cuatro partes. La frente es corta en comparación con la nariz y con el cabello.

En la proporción del cuerpo en general, no obstante, las medidas de la escultura son más cercanas a las que marca Audran. En promedio, las esculturas antiguas de ejemplo tienen una estatura (considerada como si el sujeto estuviera parado derecho) de 7 cabezas enteras más dos o tres cuartas partes de cabeza. Si se mide al Carlos IV del *Caballito* de la misma manera, también resultan 7 cabezas enteras y un fragmento.

²¹ El escorzo está presente en toda obra tridimensional, dado que se le observa en perspectiva y eso provoca que las partes cercanas al observador se vean más grandes. Esta diferencia de tamaños se puede percibir como algo natural, como es el caso del *Caballito*, en que vemos las pezuñas del caballo casi tan grandes como la cabeza de Carlos IV, aunque la escultura materialmente no sea así.

No obstante, en algunas obras la perspectiva puede hacer parecer que las figuras están desproporcionadas, y por eso se compensa con deformaciones, como hacer una pierna más grande que la otra. En las imágenes bidimensionales (pintura, acuarela, dibujo, etc), el escorzo no es algo natural sino generado por la deformación en las formas que plasma el autor, las diferencias de color, las luces y sombras. El arte bidimensional, por ende, no siempre presenta escorzo.

De la revisión con conceptos de Johann J. Winckelmann y Gérard Audran, podemos concluir que la *Estatua ecuestre de Carlos IV* es afín a las esculturas clásicas de manera general, en cuanto a equilibrio, unidad, y proporción en la estatura del personaje. Sin embargo, en las proporciones del rostro y el gesto no corresponde a las medidas ideales de las esculturas de la antigüedad.

Los conceptos vistos hasta ahora sirven como parámetros para describir la obra y sus partes. Sin embargo, están planteados conforme al pensamiento de la época de Manuel Tolsá, en que la mayor belleza se concebía como aquella de las obras griegas, romanas y algunos casos del arte egipcio. Ahora toca hacer un análisis más profundo, con teorías más recientes, que toman como base la percepción humana.

2.2.3. ANÁLISIS CONFORME A LAS CATEGORÍAS DE RUDOLF ARNHEIM

En su libro *Arte y percepción visual* (2001), Rudolf Arnheim define algunos conceptos para analizar la estructura material de las obras de arte. El teórico alemán, experto en Psicología del Arte, se basó en la psicología Gestalt para formular un método de análisis de la imagen.

Aunque el libro de Arnheim habla en su mayoría de ejemplos bidimensionales, mucho de lo que aborda se puede aplicar también para obras tridimensionales. De hecho, hay algunos apartados donde se dedica a hacer precisiones específicas sobre escultura.

Rudolf Arnheim afirma que las formas más básicas en la escultura son los palos, pero al igual que otras formas simples como esferas o conos, estos no son suficientes para representaciones complejas. “La figura humana en particular requiere pronto la representación de esquemas que son simétricos en dos dimensiones, y que por lo tanto es más fácil plasmar sobre una superficie plana”. (Arnheim, 2001, p. 217)

Cuando una obra es bidimensional tiene una vista única, y todas las simetrías y dinámicas visuales se dan conforme a esa perspectiva única. En la escultura no sucede así porque las tres dimensiones le dan la posibilidad al objeto de cambiar conforme a la perspectiva en que se le observe. Por ejemplo, una esfera es un objeto de tres dimensiones que se ve igual desde donde se le mire, pero al hacer cortes a la esfera, ésta comienza a ser diferente en sus partes.

Entonces, ¿de dónde habría que partir para el análisis formal de una escultura? Arnheim sugiere cuatro vistas en las que puede trabajar el escultor—de frente, lateral izquierda, lateral derecha, y trasera—, y que también nos pueden servir como puntos de referencia para el análisis. La propuesta es que, dado que las formas tridimensionales pueden cambiar al verlas desde otro punto, hay que tomar en cuenta diferentes ángulos.

Primero, debemos determinar las diferencias de apreciación en cada una de las vistas. En el *Caballito* sí hay cambios claros al observar en las diferentes vistas. De frente, el cuerpo del caballo cubre parcialmente la vestimenta de su jinete, y es el único ángulo en que se aprecia de forma simétrica la decoración sobre el pecho del caballo.

En la vista lateral izquierda, el rostro del caballo se encuentra volteado hacia el observador, mientras que el de Carlos IV mira hacia el lado contrario al observador; la pata que pisa el carcaj y el brazo levantado de Carlos IV se encuentran en el plano del fondo, pero sólo en este plano se aprecia la espada. En la vista lateral derecha, por el contrario, la figura humana mira hacia el observador, mientras que el caballo mira hacia atrás; esta perspectiva es la que permite apreciar mejor al jinete de manera global, con su vestimenta, su rostro, y su brazo alzado; la pata que pisa el carcaj también está más cercana al observador.



Imagen 28. Vistas derecha (izq.) e izquierda (der.) de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*. Fotos: Noe Parra. Tomadas de: <https://www.flickr.com/photos/hobbynoe/35620683455/in/photostream/>



Imagen 29. Vista frontal del *Caballito*.
Foto: Daniel Hidalgo. Tomada de
<https://cdn.oem.com.mx/elsoldemexico/2017/06/caballito-tolsa-nuevo-3-267x400.jpg>



Imagen 30. Vista trasera del *Caballito*.
Foto: José Ignacio Lanzagorta. Tomada de
<https://www.flickr.com/photos/jicito/34895436993/>

Por último, la vista trasera es la que muestra menos elementos esenciales. Sólo vemos la cola del caballo, sus muslos, y al jinete de espaldas. No obstante, aporta detalles nuevos al observador, como la caída de la capa y el cabello largo sobre la espalda de Carlos IV.

De igual modo, la imagen tridimensional se caracteriza, de acuerdo con Arnheim (2001, pp. 215-217), por tener *dimensiones objetuales* y *dimensiones espaciales*. Las objetuales se refieren al objeto mismo y a su conformación material, que en el caso del *Caballito* sería todo su volumen fundido en bronce. Las espaciales, en cambio, abarcan tanto el volumen del objeto mismo como los espacios vacíos, de aire, que también forman parte de la observación de la obra; en el *Caballito* éstas abarcarían, por ejemplo, los huecos entre las patas del caballo, y el espacio entre los brazos del jinete y el cuello del animal.

Los espacios vacíos que quedan entre las partes de la escultura también son importantes para analizar la composición, pues afectan la manera en que la vemos y son parte de su disposición en el espacio. Para analizar conforme a las categorías de Arnheim, entonces, tomaremos tanto las dimensiones objetuales como las espaciales.

En el equilibrio, nuestra primera categoría de análisis, debemos observar relaciones de cercanía y lejanía entre las partes. Según Arnheim (2001, p. 23) “Para toda relación espacial entre objetos hay una distancia <<correcta>>, que el ojo establece intuitivamente”.

El equilibrio se asocia con la sensación de que los objetos están en su sitio, y no demasiado arriba o demasiado a la derecha.

La simetría y la posición centrada de elementos en un esquema son recursos comunes para dar equilibrio. No obstante, también en las asimetrías puede haber balance, siempre y cuando la asimetría esté marcada de forma clara, sin ambigüedad, o esté compensada por el peso. La dirección de las distintas partes u objetos, en este sentido, es fundamental para analizar el equilibrio de una composición.

En *la Estatua ecuestre de Carlos IV*, hemos notado que el rostro del jinete y del caballo están volteados hacia lados distintos. La asimetría es clara especialmente en la vista frontal, pues es donde se nota que ninguno de los retratados está mirando hacia el centro. Sin embargo, hay equilibrio en la composición: la dirección de ambos rostros está muy bien definida; hay contraste claro entre izquierda y derecha; y no queda la sensación de que alguna de las cabezas esté orientada demasiado lejos del centro.



Imagen 31 La dirección das miradas respecto del centro material de la obra.



Imagen 32 Afectación del centro perceptual por la dirección de las miradas.

Si dividimos la escultura verticalmente en dos partes iguales, conforme a sus límites materiales, las cabezas tanto del jinete como del caballo quedan a un lado del centro. “Todo objeto pictórico parece más pesado a la derecha del cuadro.” (Arnheim, 2001, p. 44)

y en este caso hay más volumen ubicado en esta posición. Con estos criterios, la vista frontal parece menos equilibrada que las demás.

No obstante, debemos tomar en cuenta que las dimensiones materiales son distintas de las perceptuales. De igual modo, el centro material puede ser distinto del perceptual. La mirada del caballo apunta más allá del límite de la obra y, aunque el espacio esté vacío, hay una fuerza que apunta en esa dirección. Con Carlos IV no sucede así porque su mirada se encuentra con su propio puño, que es parte de la materialidad de la escultura.

Aunado a la diferencia en la dirección de las cabezas y las miradas, están las posiciones diferenciadas de las patas del caballo y los brazos de Carlos IV. En realidad, las piernas del jinete son las únicas partes del cuerpo que se presentan como un par simétrico.

En la vista frontal, el caballo alza una pata justo del lado contrario hacia el que Carlos IV alza uno de sus brazos. Eso acentúa aún más las direcciones opuestas a las que miran los personajes, y contribuye a crear una asimetría en equilibrio.

Las vistas laterales tienen más elementos en juego, a diferencia de la frontal, en la que el cuerpo del caballo oculta gran parte de su jinete, no vemos la montura, y sólo es clara la posición de las patas delanteras. Además, vista de lado, hay más espacios vacíos entre las partes, y mayor énfasis en la dirección hacia la que avanzan las dos figuras.

En las vistas laterales cambia completamente la relación entre izquierda y derecha: ya no hay una diferencia contrastada entre la dirección de las miradas del caballo y el jinete, pues más bien parece que ambos miran hacia adelante. La dirección, desde estas perspectivas, se puede observar en las partes del cuerpo móviles de los personajes. Como diría Arnheim (2001, p. 38), la dirección está creada por el tema: la cabalgata.

En la vista lateral derecha el tema compensa la diferencia de tamaño. Hay más volumen del lado derecho, pero la dirección de los personajes –de izquierda a derecha– resulta natural para el observador.

La figura aparece avanzando en una dirección, pero eso no quiere decir que todos sus elementos tengan direcciones iguales. Si marcamos las líneas básicas de todos los miembros móviles, tanto del caballo como del jinete, nos daremos cuenta de que no todas apuntan hacia el mismo lugar. También los objetos, como la espada, la capa, y las riendas, intervienen en estas relaciones en torno a la dirección.

Al comparar las dos vistas laterales nos damos cuenta, primero, de que en ambas la estructura tiene diagonales en direcciones opuestas; segundo, de que cada una tiene su propia organización de los elementos. Es lógico que izquierda y derecha tengan su propia disposición pues, si fueran un espejo una de la otra, alguna sería menos equilibrada.

Al hablar sobre la relación entre izquierda y derecha en los cuadros, el historiador del arte Heinrich Wölfflin destaca cómo las obras no se aprecian igual al voltearlas como si estuvieran en un espejo (1988, pp. 97-102). Esto se debe a que la lectura de los cuadros se realiza en un sentido: de izquierda a derecha, por lo que al invertir los elementos se invierte el orden de lectura. Además, Wölfflin señaló que esto afecta la forma de ver las diagonales, pues las que van de la parte superior izquierda a la inferior derecha se ve como descendente, mientras que la que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente.



Imagen 33 Diagonales de dirección en la vista lateral izquierda.

Así, en el *Caballito* el equilibrio se da por la compensación entre diagonales ascendentes y descendentes, que además indican la manera en que se debe leer la escultura. En la vista izquierda, por ejemplo, la diagonal del brazo es ascendente y se encuentra con la de la capa, que es descendente. De igual forma, en las patas del caballo, que constituyen la base de la escultura, hay diagonales de ambos tipos.

Si leemos la escultura empezando por la cabeza del caballo, nuestra mirada baja a la mano, sube por el brazo del jinete hacia su hombro, y finalmente desciende por la capa hasta la cola del caballo, donde se encuentra con una de sus patas.

En la vista derecha, una lectura en el mismo orden –de izquierda a derecha– da un resultado nuevo. La dirección de la cola se convierte en ascendente y continúa subiendo hasta llegar al brazo levantado de Carlos IV. La vara que sostiene en la mano está en una inclinación descendente, muy similar a la del cuello del caballo, lo que nos ayuda a terminar de leer la obra en la parte de abajo (la pierna de Carlos IV, la montura, las patas del caballo).

Al ver la escultura por detrás, la cola del caballo se convierte en un elemento principal y es notorio cómo se ondula, alternando la dirección hasta encontrarse con la capa de Carlos IV. Desde esta vista, parece hacer mayor simetría en la posición de Carlos IV, pues las curvas que forman los hombros con cada uno de los brazos son muy similares. El brazo que está levantado se ve con líneas descendentes, pero que apuntan en la dirección hacia la que podría moverse el observador para rodear la escultura.

Para comprender cómo funciona el equilibrio, además de ver la dirección de los elementos, debemos fijarnos en cómo está distribuido el peso. Según Arnheim (2001, pp. 33-36) el peso es una fuerza que tira de los objetos, ya sea hacia abajo, como la gravedad, o en otras direcciones, incluso fuera de la obra misma. La ubicación, el tamaño, el interés intrínseco y la forma, son algunos factores que determinan el peso.

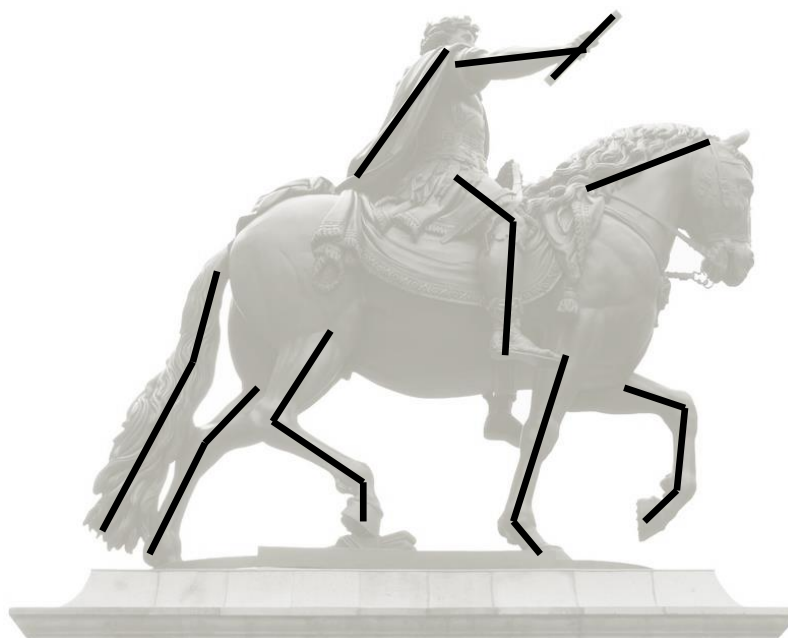


Imagen 34 Diagonales de dirección en la vista lateral derecha.

En cuando a la ubicación, hay zonas que soportan más peso que otras, especialmente las que están en el centro o sobre los ejes perpendiculares al centro. En las cuatro vistas de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* el centro es dónde se concentra mayor área, pues está ocupado por las partes del caballo de mayor volumen y musculatura.

En las vistas laterales, el cuerpo del caballo (sin contar cola, cabeza y extremidades) está ubicado sobre la línea horizontal perpendicular al centro. El segundo mayor volumen, el cuerpo de Carlos IV, está ubicado justo a un lado del centro (izquierdo o derecho, dependiendo de la vista), pero su capa se extiende y cruza hacia la sección contraria.

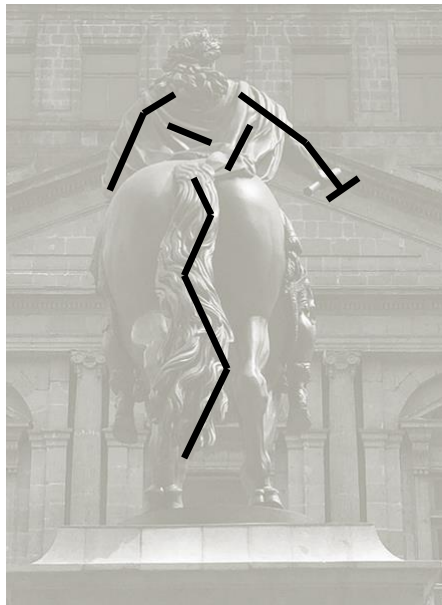


Imagen 35 Líneas de dirección en la vista trasera.

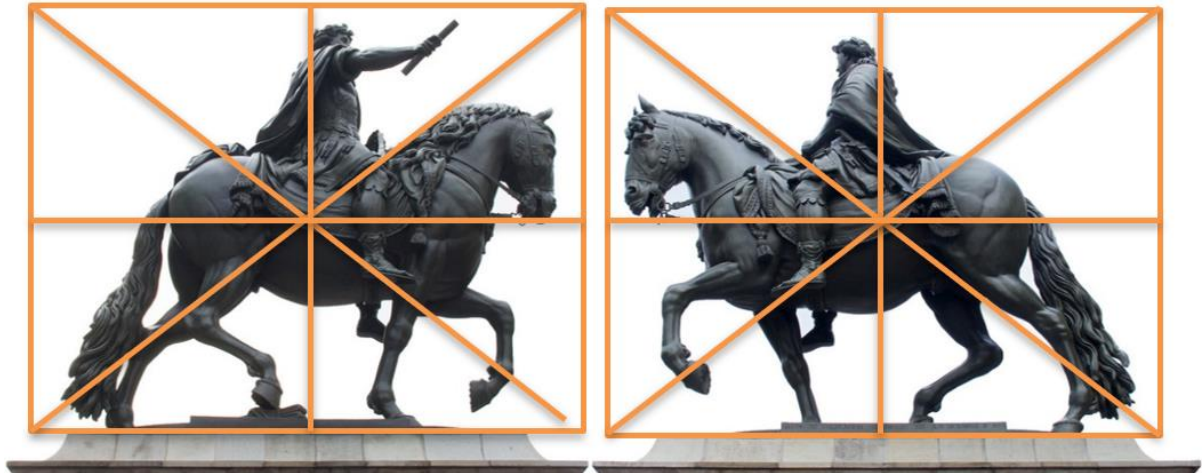


Imagen 36 Líneas de referencia de los ejes estructurales que parten del centro. Vistas laterales.

Las patas del caballo están alejadas del centro, pero son las partes del animal que ocupan menor volumen. Éstas, además, se ven afectadas por otros factores: los objetos aislados ganan peso pero, también, los objetos en la parte inferior de un esquema se perciben como menos pesados. Las patas están en la parte de abajo y tienen poco volumen con relación al resto de las partes, pero eso se compensa por el peso que ganan al estar aisladas y tener grandes espacios vacíos entre sí.

También el brazo levantado de Carlos IV compensa su tamaño, aun menor que el de las patas del caballo, con otros factores. Está aislado, ubicado en la parte de arriba, y además tiene un interés intrínseco por el gesto de triunfo del personaje.

Algunas propiedades que compensan el peso están presentes en las cuatro vistas de la escultura. Por ejemplo, el caballo es más grande que su jinete, pero este último gana peso porque está ubicado más arriba.

Una vez que hemos revisado los aspectos que dan equilibrio a la composición, podemos pasar a aquello que constituye la obra: sus límites, su esqueleto estructural, y las partes esenciales que la hacen reconocible. Es decir, debemos ver lo que Arnheim llama *shape*, y que se ha traducido como “forma”²² en la versión española del texto.

La forma se refiere a los aspectos básicos que nos permiten identificar un objeto, como un cuadrado, la figura humana o incluso una figura abstracta, pues aunque no se le

²² La versión en español de *Art and visual perception* traduce los conceptos de *shape* y *form* como *forma* y *forma**, respectivamente. Cada término se refiere a cosas distintas, aunque en español la traductora los distinga únicamente con un asterisco.

asocie con algo de la realidad se reconocen sus cualidades visuales. La forma material se determina por los límites del objeto, mientras que la forma perceptual abarca al objeto en conjunto con otros objetos y con su medio, así como las cualidades que lo hacen reconocible (Arnheim, 2001, pp. 58-59).

La *Estatua ecuestre de Carlos IV* tiene dos elementos principales: el caballo y el jinete. La vestimenta, las monturas, las riendas, el carcaj y la vara son accesorios porque están asociados a los personajes representados en la obra. La tela decorada difícilmente sería vista como montura sin estar sobre un caballo, pero el animal sí podría ser entendido sin los artefactos para montarlo.

Las partes básicas que permiten reconocer al caballo son: la cara alargada y más ancha en la parte de arriba, la crin, el cuerpo ancho y con curvas de la musculatura, cuatro patas largas, y cola. En cuanto al jinete, es reconocido como figura humana por la posición de las extremidades (brazos arriba, piernas abajo), el torso dispuesto de manera vertical, y la cabeza sobre el resto de los elementos. Incluso si viéramos a las figuras sin detalle, únicamente con sus contornos sabríamos que no se trata de una vaca y un chimpancé, y también, por las proporciones, que no es un niño pequeño sobre un burro.

No obstante, los límites externos de ambas figuras juntas podrían resultar confusos. Lo que las hace claras es la subdivisión de la escultura, que constituye una obra integrada, unida por el material, pero tiene partes diferenciadas ¿Cómo sabemos, entonces, ¿dónde acaba un elemento y comienza el otro?

En la representación bidimensional, la manera más común para dividir son los contornos, pero también las diferencias de color, luz, o la experiencia con las formas conocidas puede influir en la distinción de las partes. La escultura también puede hacer uso de los recursos anteriores, pero además tiene diferencias de profundidad expresadas en tres dimensiones.

El *Caballito* no tiene diferencias de color, iluminación o contornos. La diferenciación de las partes se debe más bien a la experiencia del conocimiento de las formas del caballo y del ser humano, así como al volumen y la profundidad. Las piernas de Carlos IV, por ejemplo, se distinguen del cuerpo del caballo porque la relación de profundidad las pone en un plano más cercano al observador. También la montura ayuda a separar el cuerpo de los dos personajes, pues es una parte intermedia entre ellos. De hecho:

En las artes es raro que la subdivisión quede limitada a un solo nivel, como en un tablero de damas, antes bien procede por niveles jerárquicos, subordinados unos a otros.

Una segregación primaria establece los rasgos principales de la obra. Las partes mayores son de nuevo subdivididas en otras más pequeñas, y es tarea del artista adaptar el grado y clase de las segregaciones y conexiones al significado que se pretende. (Arnheim, 2001, pp. 84-85)

Así, la percepción más simple de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* es la unidad entre las partes independientes de caballo y jinete. Mientras que en una subdivisión más compleja veríamos que ambos están en contacto con las monturas y las riendas, que las patas del caballo *tienen* diferentes articulaciones, que las piernas y brazos tienen varios músculos, y que Carlos IV está usando varias prendas de vestir. Las monturas también están integradas de varias partes, como los pompones, la franja decorada en la orilla, y los pliegues.

Todos esos niveles de jerarquización nos hablan de cuáles elementos son imprescindibles en una apreciación general, y cuáles no. Nos permiten, pues, entender la unidad y la simplicidad en una obra plástica.

Lo simple, según Rudolf Arnheim (2001, pp. 65-73), es aquello que se puede reconocer con mayor facilidad, y esto no depende de la cantidad de elementos sino de su disposición en el espacio, su forma, la semejanza entre elementos, u otros aspectos. Las formas redondeadas en general son más simples que las angulares, lo que se puede ver en la escultura del *Caballito*. Aunque la escultura consta de gran cantidad de detalles, está construida con formas curvas, que se van uniendo unas con otras gracias a los juegos de dirección que le dan equilibrio.

Incluso las patas del caballo, que tienen varias articulaciones y se doblan de forma angular, tienen volúmenes curvos. Las rodillas son abultadas como esferas que han sido transformadas, y los segmentos articulados están formados de músculos cilíndricos. En el resto de la musculatura sucede lo mismo, incluso en la del jinete, cuyos brazos y piernas también están hechos de masas redondeadas.



Imagen 37 Detalle de la musculatura y las formas redondeadas del caballo. Fotografía propia (2018)

En cuanto a la complejidad, las ropas de Carlos IV y la montura son las partes más intrincadas y difíciles de reconocer. Los pliegues de las telas hacen más difícil saber cuáles serían sus formas si estuvieran extendidas. Hay que mirar con atención para distinguir dónde termina la ropa del jinete y comienza la montura. Además, éstas son las zonas con más variaciones de profundidad, pues las ondas suben y bajan, tienen diferentes texturas, y hay elementos agregados como la espada o las decoraciones.

Muchos detalles no se ven en ninguna de las cuatro vistas básicas, sino únicamente al ver la escultura desde abajo, de cerca, y desde ángulos muy específicos. Las sandalias de Carlos IV están decoradas a los costados con trozos de tela –que tiene sus respectivas ondulaciones y pliegues–, y al frente con rostros de animales y formas orgánicas. Los motivos florales de la montura incluso se encuentran en una tira que cruza por debajo del cuerpo del caballo.



Imagen 38 Detalle de la decoración en las sandalias y la montura. Fotografía propia (2018).

A pesar de todos los pliegues, detalles y diferencias de profundidad que hemos señalado, la escultura conserva su unidad. Hay integración de los elementos por la semejanza en material, en el color, y porque las partes más ornamentadas son pequeñas a comparación de los elementos fundamentales. La atención del observador se detiene más en las patas y el rostro del caballo que en las monturas; se observa más el brazo levantado de Carlos IV que las ondas en la capa o la decoración de las sandalias. La percepción, por ende, se concentra en los aspectos más simples de la obra.

Además, la forma está determinada por lo que Arnheim llama esqueleto estructural. Éste no tiene qué ver con los límites o las subdivisiones sino con el esquema general definido por la dirección, la inclinación y las simetrías. “El esqueleto estructural está compuesto básicamente por la armazón de los ejes, y los ejes crean correspondencias características.” (Arnheim, 2001, p. 103)

En las cuatro vistas de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, hay ejes principales en el cuerpo del caballo –de manera horizontal–, y en el cuerpo de Carlos IV –de manera vertical. Asimismo, el brazo levantado del jinete y las patas del caballo funcionan como ejes de manera diferente, dependiendo de cada vista.

Dichos ejes están organizados de manera que formas con ejes principalmente verticales (las patas y la cola) sostienen a una gran forma con un eje horizontal (el cuerpo del caballo) , y a su vez, ese gran eje horizontal sostiene a pocos ejes verticales (el cuerpo del jinete, la cabeza del caballo, y el brazo levantado).

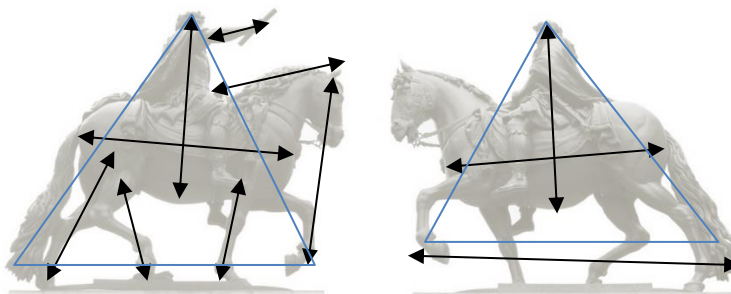


Imagen 39. Ejes en las vistas derecha e izquierda

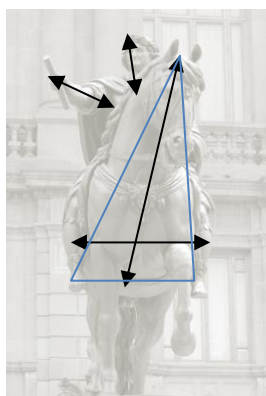


Imagen 40. Ejes de frente.

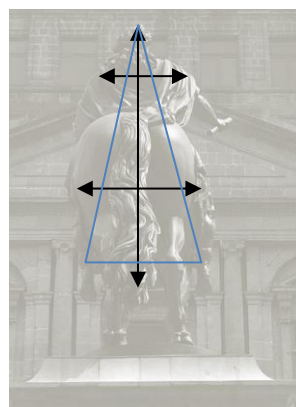


Imagen 41. Ejes detrás.

La organización de algunos ejes coincide con formas de triángulos irregulares pues hay ejes horizontales que sirven como base y se cruzan con otros verticales. Además, en la forma de la escultura en general, hay una tendencia a reducir el volumen conforme a la altura en que están ubicadas las partes. Por ejemplo, en las vistas laterales, la distancia entre la parte más a la derecha de la cola y la parte más a la izquierda de las patas es mayor que el largo del cuerpo del caballo, y la cabeza de Carlos IV –ubicada en la parte más alta de la obra– es todavía menor.

Además de los aspectos básicos, están aquellos que van más allá de lo material, es decir, que identifican un objeto de cierta manera. La forma (*shape*) trata estructuras de una

obra, mientras que la forma* (*form*) trata la manera en que esas estructuras nos hacen entender cuál es el objeto representado. “La forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una clase de forma; segundo, porque cada clase de forma se ve como forma* de clases enteras de objetos.” (Arnheim, 2001, p. 105-106)

En la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, la forma* parte del género de Estatua ecuestre. No hay formas geométricas regulares sino volúmenes irregulares que adoptan la forma* de un caballo y un jinete en actitud triunfante. Ahora, ¿cómo podemos descifrar la manera en que entendemos esa forma*, que pertenece a un tipo de estatua?

Las obras escultóricas, como hemos dicho, no tienen un solo ángulo de visión. No obstante, desde distintas perspectivas se puede reconocer que se trata del mismo objeto. Al ver el Caballito desde abajo, cambian las dimensiones de lo observado: las patas parecen mucho más grandes, el cuerpo del caballo se ve menos ancho y la cabeza de Carlos IV – vista desde abajo– también se reduce.

Al analizar la forma*, se compara la “posición acostumbrada” de una cosa, con la posición específica que adopta en una representación. La posición acostumbrada o más simple de un caballo es con las cuatro patas sobre el suelo, y la de un hombre es de pie. Sin embargo, en la escultura ecuestre, ambas categorías (de caballo y hombre) adoptan nuevas posiciones típicas. El jinete está sentado sobre el caballo, y este último en posición de caminar.

Las patas no están en posición recta, sino inclinadas y, además, una de ellas está levantada. Estos aspectos, que en un principio son alteraciones de la forma del caballo, se convierten en características propias de la forma* del animal en movimiento. También la posición del jinete, cuya estatura se reduce por tener las piernas dobladas hacia arriba, es una deformación que se vuelve lógica en el contexto de la cabalgata.

Dichas características de la forma* son perceptibles en cualquiera de las vistas, sin importar que se alteren las proporciones por el cambio de perspectiva del observador. La percepción de la forma* permite entender cómo está orientado un objeto en el espacio que lo rodea. “Cuando un cuadro de la pared está torcido, lo seguiremos viendo así aunque ladeemos la cabeza conforme al mismo ángulo, siempre que mantengamos su relación con el marco de referencia que dan las paredes.” (Arnheim, 2001, p. 109)



Imágenes 42 y 43 Vistas que alteran las proporciones de la escultura. Fotografías propias.

De igual modo, hay elementos que están alterados o deformados, pero que en contexto se pueden percibir como ordenados o uniformes. Un ejemplo de esto está en las telas de la montura, que extendidas tendrían una forma muy distinta a la que tienen dentro de la escultura. La decoración en las orillas presenta figuras intercaladas que suben y bajan, pero se perciben como paralelas. Este ejemplo es muy similar a uno que propone Arnheim sobre un mantel en un bodegón de Picasso.

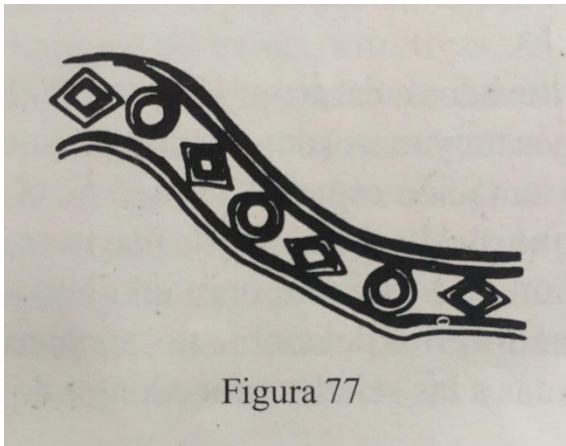


Imagen 44 Figuras que se ven como paralelas a pesar de la diferencia de orientación. Arnheim (2001, p. 109)



Imagen 45 Detalle de las figuras en la montura del *Caballito*.

Además, la percepción de la forma* nos lleva a asumir que en los objetos representados hay más elementos presentes, además de los que vemos realmente. Es decir, que unas partes ocultan a otras, y por ende no vemos todo lo que integra al objeto representado. A ese fenómeno de superposición se le llama traslapo (Arnheim, 2001, p. 128-129).

En el *Caballito*, el traslapo se da de manera distinta en cada una de las vistas. Una de las principales distinciones es que en las perspectivas laterales se aprecian las cuatro patas del caballo, mientras que, tanto en la perspectiva frontal como en la trasera, un par de patas oculta parcialmente a otro. Por ende, vista por los lados la escultura tiene una forma* con más movimiento, pues todas las extremidades del caballo se aprecian en direcciones contrastantes, distintas a las habituales del reposo.

Además, en las vistas laterales es en las que el traslapo afecta menos a la visibilidad de Carlos IV. En la vista frontal, el caballo tapa con su cuerpo a una parte del jinete, y en la trasera, el jinete de espaldas oculta completamente la cabeza y cuello del caballo. La vista lateral derecha, en particular, es la que se ve menos afectada por el traslapo, pues es la que permite apreciar más de los elementos fundamentales de la escultura: el caballo, el jinete, y el brazo levantado de este último.

La superposición de las partes, además, sirve para establecer relaciones de profundidad, pues si una parte tapa a la otra, sabemos que hay objetos que se encuentran en un espacio más cercano al observador.

En el *Caballito* se pueden identificar distintos planos de profundidad. En las vistas laterales, en el plano más cercano al observador está una de las piernas del jinete; luego dos patas y un flanco del caballo; al centro, el cuello y cola del caballo y el cuerpo del jinete; y al fondo, las dos patas restantes del caballo y el otro pie del jinete.

La diferencia principal entre el lado izquierdo y el derecho es que, en el segundo, en primer plano está el brazo alzado de Carlos IV, mientras que por la izquierda apenas se alcanza a ver y está en un plano lejano.

El brazo levantado no abarca un solo plano recto en el espacio, sino que se alarga desde el centro hasta más allá del flanco derecho del caballo. En términos de espacio, entonces, este brazo es un elemento que destaca porque atraviesa varios planos y da profundidad a la obra. En la vista frontal también cumple la misma función, pues comienza

desde más atrás, a la altura del cuerpo semioculto del jinete, y se extiende hasta el cuello del caballo.

Si viéramos la escultura en planta, es decir, en un esquema de vista aérea, el brazo alzado sería una diagonal que se alarga del centro hacia afuera. Tanto en la vista izquierda como en la trasera, ese efecto de profundidad se pierde, pues no se aprecia el brazo levantado y casi todos los demás elementos están alineados conforme a planos rectos.

Las patas, por ejemplo, a pesar de tener posiciones diferentes, están alineadas por pares conforme a su flanco; visto desde arriba, de la pata delantera izquierda a la trasera izquierda hay una línea recta, y con las extremidades derechas sucede lo mismo. En la vista frontal, por otra parte, la pata delantera que está levantada se ubica más adelante que el resto, pero está casi tan cerca del observador como la cabeza del caballo.

Las posiciones de las patas, las diagonales, y la profundidad, también son aspectos relacionados con cómo percibimos el movimiento de la obra. La escultura, a pesar de ser un objeto inanimado, puede representar cosas que se mueven. Según Arnheim (2001, p. 378-379), el movimiento percibido puede ser resultado de una relación entre espacio y fuerzas, así como de los aspectos secuenciales que distinguen entre permanencia y cambio.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV* muestra tanto elementos en permanencia como en cambio, que en contraste dan la idea de partes móviles y quietas. De los dos brazos, por ejemplo, hay uno replegado hacia el cuerpo para sostener las riendas (permanencia), mientras que el otro está en una posición que requiere de fuerza para elevarse (cambio). Solamente en ángulos muy específicos vemos ambos brazos al mismo tiempo, pero la experiencia nos dice que el otro está traslapado y, además, al rodear la escultura descubrimos la disposición general de las formas en el espacio.

Las patas del caballo también están en posiciones distintas a las del reposo, pero además se percibe su caminata por el fenómeno que Arnheim llama movimiento estroboscópico: “(...) en condiciones favorables, objetos que aparecen en estados sucesivos y en ubicaciones diferentes se perciben como dos estados de un solo objeto idéntico.” (Arnheim, 2001, p. 391)

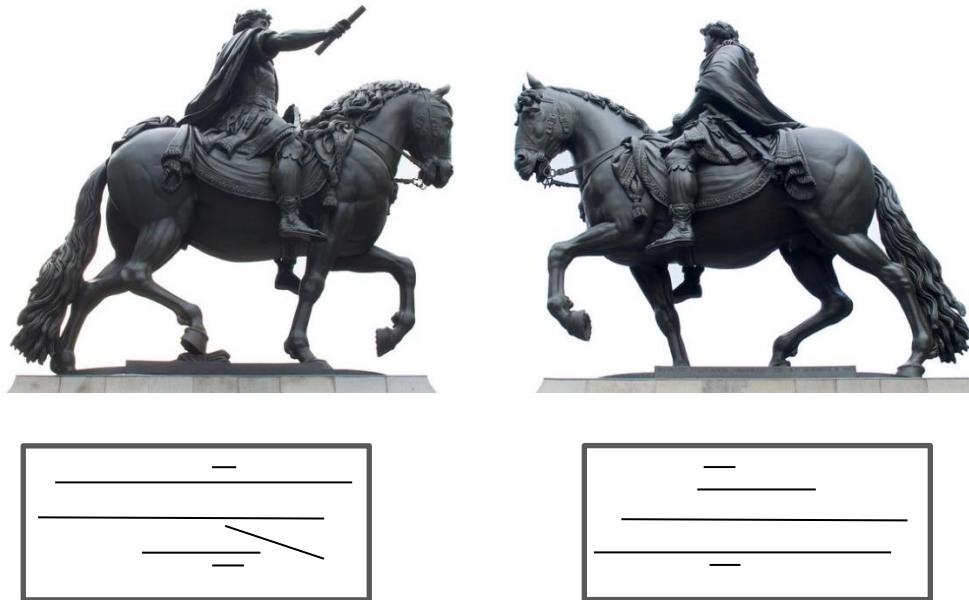


Imagen 46 Esquema en planta de los planos del *Caballito* conforme a las vistas laterales. En la vista derecha se aprecia la diagonal que marca el brazo alzado.

Aunque las cuatro patas sean independientes, son partes similares con la misma función y con los mismos segmentos articulados. Por ende, la posición de cada pata también puede verse como un estado específico que también podrían adoptar las demás, y que de hecho adoptan de manera alternada durante la caminata.

Esos efectos de movimiento de la obra salen de la simplicidad más básica, pues son alteraciones de las formas naturales, o en reposo. No obstante, lo más simple no basta para crear una obra de arte, por ello, Rudolf Arnheim recalca la importancia de la dinámica visual. Aunque el movimiento da dinamismo, puede haber dinámica en cualquier forma u objeto, incluso si lo representado está quieto o es abstracto. Por ello, Arnheim señala:

De tensión dirigida, pues, es de lo que estamos hablando al tratar de la dinámica visual. Es una propiedad inherente a las formas, los colores y la locomoción, no algo añadido al percepto por la imaginación de un observador que se apoya en sus recuerdos. Las condiciones que crean la dinámica hay que buscarlas en el propio objeto visual. (Arnheim, 2001, pp. 416)

La fuerza y la dirección son factores que establecen tensiones (de ahí que sea tensión dirigida) en las obras, y por ende construyen la dinámica visual. En el *Caballito* ya hemos visto, por ejemplo, que en la vista frontal las miradas tienen direcciones opuestas. Cada

mirada tiene una fuerza con una dirección, y la contradicción entre ambas hace que el recorrido de observación no sea lineal.

En las patas también hay juegos de direcciones que crean dinámica, pero en este caso también intervienen los espacios vacíos, pues establecen relaciones entre formas cóncavas y convexas. “El espacio circundante, en lugar de dejarse desplazar pasivamente por la estatua, adopta un papel activo; invade el cuerpo y se apodera de las superficies que conforman el contorno de las unidades cóncavas.” (Arnheim, 2001, p. 246)

Las patas están formadas de músculos abultados, que por su redondez serían convexos, pero la articulación de cada pata en movimiento crea huecos de distintas formas, que bien pueden ser concavidades. La pata que pisa el carcaj, por ejemplo, está doblada de manera que a su alrededor empujan fuerzas en direcciones opuestas. La parte de la pezuña está adelantada y a la altura de la rodilla se forma un doblez. Así, hay una fuerza que empuja del centro hacia la rodilla, pero también hay fuerzas que empujan por detrás de la rodilla, hacia el centro.

De igual modo sucede con el resto de las articulaciones del caballo, como la pata levantada, que forma un hueco circular con fuerzas que empujan hacia adelante. Incluso la extremidad menos flexionada, la pata delantera que pisa el suelo, está en una relación dinámica con el resto debido a su inclinación en diagonal.

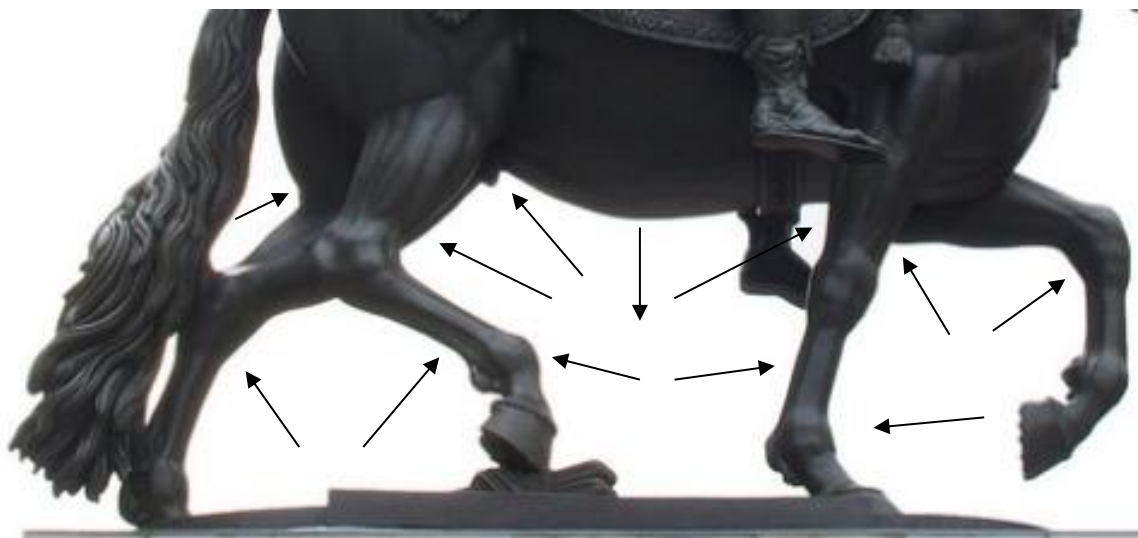


Imagen 47 Diagrama de fuerzas en los espacios huecos del *Caballito*.

Como ya señalamos anteriormente, la obra tiene muchas diagonales en equilibrio y, según Rudolph Arnheim, el distanciamiento de los ángulos rectos da dinamismo:

La orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida. La oblicuidad se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento respecto a la armazón espacial básica de horizontal y vertical. Con el dominio de la acción oblicua, lo mismo el niño que el artista primitivo adquieren el recurso principal para distinguir la acción del reposo; por ejemplo, una figura caminante de otra parada. (Arnheim, 2001, p. 425)

El ejemplo de la figura caminante se replica claramente en las patas del caballo, que por su angulación se distinguen de las líneas rectas y por ende del reposo. Este mismo efecto está presente en la cola y también en el brazo levantado de Carlos IV, que es uno de los puntos de mayor interés de la obra. La inclinación del brazo se ve desde varios ángulos y ejes, además de que su elevación destaca más su posición distinta al reposo. La tensión dirigida es clara: hay una fuerza que empuja hacia adelante.

En general, la *Estatua ecuestre de Carlos IV* es equilibrada en sus cuatro vistas, y tiene una estructura de triángulo irregular (menos cargada en la parte de arriba, con una base amplia y un eje vertical al centro). Su variedad de diagonales y las distintas posiciones de las patas sirven para representar el movimiento del caballo, pues dan la impresión de un caminar congelado. Además, la inclinación de las patas da cuenta del tipo de caminar del animal, que no está corriendo, sino que está dando una marcha, como en un paseo.

Lo que hemos revisado hasta ahora, no obstante, no ha ahondado en los aspectos propios de la escultura como un modo de hacer arte. Para entender cómo la obra invade nuestro espacio y se vuelve parte de él, la revisaremos con categorías específicas sobre escultura.

2.2.4. ANÁLISIS CONFORME A CATEGORÍAS DE MARY ACTON

Ahora que ya hemos visto a la Estatua ecuestre de Carlos IV conforme a la organización de sus partes, sus proporciones y los aspectos generales que la definen, toca verla conforme a categorías específicas sobre escultura. Para esto, nos basaremos en el libro *Learning to Look at Sculpture* (Aprendiendo a ver la escultura), de la historiadora del arte Mary Acton.

En dicho libro, hay un entendimiento más amplio sobre las implicaciones de las obras tridimensionales, que las distinguen de las bidimensionales. La autora considera desde la manera en que las esculturas se vuelven parte de nuestro espacio, y cómo esto cambia si son en altorrelieves o figuras independientes. En los altorrelieves, las obras están ligadas a objetos o construcciones, por lo que en realidad son parte de algo más y no se vuelven “vivas” dentro del entorno en el que se mueve el observador (Acton, 2014, p. 37).

El Caballito, al ser una figura independiente (*free-standing figure*), tiene potencial para modificar un espacio y volverse parte de él. El pedestal, aunque no es parte de la obra, contribuye en este proceso, pues también se vuelve parte del ambiente y determina la altura desde la que se observa.

El tamaño y la escala son dos aspectos fundamentales para el análisis, pues también de ellos depende la manera en que el observador se relaciona espacialmente con las esculturas. El tamaño se refiere a las medidas de la obra, mientras que la escala es la relación entre las dimensiones de lo representado y las dimensiones que tendría ese mismo objeto en la realidad.

El tamaño y la escala, en conjunto, le dan presencia a una escultura y también le aportan un grado de verosimilitud (Acton, 2014, p.7-11). Las figuras grandes pueden intimidar o imponer, mientras que las pequeñas a veces pueden dar una sensación de más intimidad, o de mayor realismo si son de tamaño natural.

El *Caballito* no sólo es de grandes dimensiones, sino que su escala es mucho mayor a la que tendrían un jinete y un caballo reales. Representa un momento congelado en el tiempo, pero éste no es un acontecimiento privado, cotidiano ni íntimo, sino un acontecimiento público, que se da a notar por su gran tamaño. Además, debemos considerar que, en su origen, la escultura estaba en la Plaza Mayor, de gran extensión y rodeada por barrotes, por lo que su tamaño también favoreció que se le pudiera observar mejor desde lejos.

La escultura, al tener una escala mayor al tamaño natural y ser una figura independiente, sí tiene una presencia relevante en el espacio del observador. Dicha presencia es cercana a lo que Mary Acton llama *Cult Figure* (figura de culto), con un poder para intimidar o imponer, muy común en antiguas esculturas de dioses y emperadores griegos y romanos (Acton, 2014, p. 7-8).

A esa función de imponentia se agrega el dinamismo de la obra, que ya hemos explorado con la tensión dirigida según Rudolph Arnheim. Mary Acton también habla de tensión, pero su enfoque es en función de los diferentes tipos de esculturas: relieves, escultura moderna, figuras abstractas, figuras independientes, grupos, etc.

En el caso del *Caballito*, se trata de una escultura de grupo en la que hay interacción entre humano y animal, con la tipología específica de Estatua ecuestre. Cuando hay varios personajes, la tensión se da a partir del conjunto, y para explicar esto, Mary Acton utiliza un ejemplo muy cercano a nuestro objeto de estudio: La Estatua ecuestre de Marco Aurelio:

“If you look at it in profile from the opposite way he and the horse are turning you can see quite clearly how there are verticals and horizontals and negative spaces which make them appear as all of a piece. There is a horizontal line which travels from under the horse’s nose, along the back and on to the curve of the tail which is flexed in tension. (...) The interior, or negative, spaces are expressive of the forms too, with the spaces between the forelegs all helping to enhance the feeling of dynamic tension and energy.”²³ (Acton, 2014, p. 25)

De este análisis podemos obtener algunos contrastes formales entre la estatua de Marco Aurelio y la de Carlos IV: en la primera, el jinete y el caballo miran en la misma dirección, lo que les da unidad en cuanto a fuerzas; en la segunda, por el contrario, cada personaje apunta hacia una dirección distinta. Este contraste, a la vez que resta unión agrega dinamismo y tensión entre ambas partes, que se separan del centro.

Además, como bien señala Acton, las líneas horizontales y verticales también sirven para dar unidad a las partes, además de las uniones que se dan por la dinámica de los

²³ “Si la miras de perfil desde el lado opuesto al que él y el caballo están volteando puedes ver claramente cómo hay verticales y horizontales y espacios negativos que los hacen lucir como una pieza entera. Hay una línea horizontal que viaja desde debajo de la nariz del caballo, a lo largo de la espalda y sobre la curva de la cola flexionada en tensión. (...) Los espacios interiores, o negativos, también son expresivos de las formas, con todos los espacios entre las patas delanteras ayudando a exaltar la sensación de tensión dinámica y energía.” (Traducción propia)

espacios negativos. La *Estatua ecuestre de Carlos IV* tiene en común con la de Marco Aurelio la línea que va de la cabeza del caballo hasta la cola inclinada en tensión.

En cuanto a los espacios negativos, ya con Arnheim habíamos visto que la distancia vacía entre las patas formaba parte de la dinámica de la obra. La autora confirma dicha afirmación en la figura de Marco Aurelio, pero podríamos decir lo mismo del *Caballito*. Asimismo, podríamos destacar el papel del espacio entre las patas delanteras, pues son las patas que mantienen una relación más dinámica al ser las que tienen ángulos más contrastantes.

En particular sobre las estatuas de grupo, a las cuales pertenece el género de Estatua ecuestre, Mary Acton (2014, p. 72) destaca la manera en que la interacción entre partes puede agregar sentido y variedad. De igual modo, señala que en la Estatua ecuestre la escala funciona en conjunto, es decir, que la relación de tamaño entre el caballo y el jinete puede o no estar distorsionada.

El *Caballito*, en la relación jinete-caballo, muestra variedad de volúmenes y curvas: en el caballo los músculos son mucho más abultados, con más articulación; en Carlos IV están las curvas de la ropa, que son más intrincadas y largas.

A diferencia de otras estatuas del género, en ésta hay una proporción entre animal y humano bastante cercana a la realidad. Ésta se hace evidente, por ejemplo, en el hecho de que el pie del monarca no alcanza a llegar a la altura del vientre del animal, sino que queda más arriba. Si el pie del jinete rebasara el vientre, la figura del rey se vería de estatura exagerada, o bien el caballo parecería demasiado flaco.

Otro elemento que influye en la verosimilitud de la obra, así como la forma de relacionarnos con ella, es la textura. Aunque no toquemos una pieza, se pueden apreciar sus cualidades táctiles por el aspecto que tiene (Acton, 2014, p. 49). En general, *la Estatua ecuestre de Carlos IV* tiene superficies muy lisas y pulidas, incluso en las partes con más pliegues o bifurcaciones, como la ropa y el cabello. En cuanto a los músculos, la textura también incluye algunas variaciones ligeras de volumen, con detalles sutiles como las venas marcadas en el vientre del caballo.

El entorno, por otra parte, también afecta la forma en que el observador se relaciona con una escultura (Acton, 2014, p. 48-49). La obra se percibe no sólo por sus propias

dimensiones, sino que se le ve en relación con el espacio que le rodea; en recintos reducidos las obras grandes parecen más invasivas, por ejemplo.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV*, en su ubicación actual, es imponente mas no invasiva. En cambio, según las imágenes de cuando estuvo en el patio de la Universidad Nacional, en ese espacio parecía encerrada, pues apenas cabía entre las cuatro filas de columnas. En el Zócalo, su primera ubicación, la situación era contraria, pues el tamaño de la estatua apenas era suficiente para la enorme plaza.

El entorno, los materiales, la textura y otras características sobre cómo observar una escultura, están resumidas en 10 preguntas esenciales que plantea Mary Acton²⁴ y que nos servirán para el análisis de *El Caballito*:

1. ¿Dónde está la escultura en relación con donde estás parado o parada?

Está ubicada a poco menos de 4 metros de altura respecto del nivel del suelo, que contemplan 3.6 metros del pedestal sobre el que está colocada, y dos escalones bajo el pedestal. Se pueden subir los escalones para ubicarse más cerca de la obra pero, de cualquier modo, siempre está ubicada a una altura considerable respecto del observador.

2. ¿Puedes caminar alrededor de la escultura y verla desde diferentes lugares y cómo se ve desde los diferentes ángulos?

Sí, se puede caminar alrededor de la obra y alejarse de ella para verla de manera más completa, pues de cerca se ve deformada. Es más fácil alejarse respecto de los flancos derecho a izquierdo del *Caballito*, dentro de la Plaza Tolsá, pues para

²⁴ “1. Where is the sculpture in relation to where you are standing?

2. Can you walk round the sculpture and see it from several sides and how does it look different from different angles?

3. Where is the form of the sculpture in relation to the space surrounding it? Is the sculpture contained within itself, or does it come out into your space?

4. What size is the sculpture? For example, is it life size or smaller or larger than life size?

5. What type of sculpture is it? For example, is it a relief, a bust, a free standing figure, nude or clothed, a group or installation.

6. What is the sculpture made of? For example, bronze, marble, stone, wood, metal, or a mixture or other materials.

7. What about the surface of the sculpture? Is it smooth and highly finished, and or polished? Is it rough? Is it reflective? Touch it if it is possible to do so. If not, try to imagine what it would be like to touch.

8. Is the sculpture outside or inside? What difference does this make to the way you see it?

9. How is the sculpture lit? What difference does the lighting make to the way you see it?

10. Does or did the sculpture have function? For example, was it or is it part of a building? Is it still in it's original setting? Is the sculpture complete or incomplete? Is it finished or unfinished?” (Acton, 2014, p. 299)

alejarse por el frente hay que cruzar la calle hacia el Palacio de Minería; al alejarse por detrás, hay un límite al llegar a la puerta del Museo Nacional de Arte, pues dentro del museo no se alcanza a ver la obra completa.

Al verla en diferentes ángulos se descubren elementos nuevos, como la espada de Carlos IV, las venas marcadas en el vientre del caballo, los detalles en las sandalias, y el rostro de mujer que adorna al caballo por el frente. También hay ciertos ángulos, por detrás y por el lado izquierdo, en los que no se alcanza a apreciar el brazo alzado de Carlos IV.

3. ¿Dónde está la escultura en relación con el espacio circundante? ¿Está contenida en sí misma, o sale a tu espacio?

La escultura está ubicada al centro de la Plaza Tolsá, muy cerca del Museo Nacional de Arte, y frente al Palacio de Minería. El espacio es muy amplio y no se percibe como invasiva, sin embargo, sí sale al espacio de la plaza y se convierte en parte integrante de la misma.

4. ¿De qué tamaño es la escultura?

La escultura mide 4.88 metros de alto, 1,78 metros en su mayor ancho, y 5.04 metros de largo. Es más grande que la escala natural, pues su tamaño es cerca del doble que tendrían un caballo y hombre.

5. ¿Qué tipo de escultura es?

Es una escultura de grupo, del tipo específico llamado Estatua ecuestre. Es una figura independiente, que no pertenece a ninguna instalación, relieve o edificio, y el personaje representado está vestido.

6. ¿De qué está hecha la escultura?

De bronce cromado con pintura color verde oscuro.

7. ¿Qué hay de la superficie de la escultura? ¿Es suave y muy detallada o pulida? ¿Es rugosa? ¿Es reflectiva?

La superficie de la escultura es muy lisa y pulida, además de tener mucho detalle en cuanto a musculaturas, cabello y pliegues en las telas. Su superficie pulida también hace que refleje la luz a pesar de su color oscuro.

8. ¿La escultura está al exterior o al interior? ¿Qué diferencia hace esto en la manera de verla?

La escultura está al exterior, esto hace que esté en contacto con la gente que camina por la calle, y que se haya convertido en un monumento al aire libre muy representativo del Centro Histórico. Además, el espacio a su alrededor permite verla desde ángulos muy variados. La Plaza Tolsá es amplia, aunque no demasiado grande como para minimizar la escultura.

9. ¿Cómo está iluminada la escultura? ¿Qué diferencia hace la iluminación en la manera de verla?

Dado que está al aire libre, la escultura tiene una iluminación natural, que varía dependiendo del sol en cada temporada y momento del día. Por la noche, recibe parte de la iluminación artificial del Palacio de Minería y del Museo Nacional de Arte, lo que crea luces y sombras que realzan las diferencias de volumen en su superficie.

10. ¿La escultura tiene o tuvo una función? ¿Fue parte de un edificio? ¿Aún está en su lugar original? ¿La escultura está completa o incompleta?

En su origen, la escultura tuvo una función política, que se perdió tras la independencia de México. Nunca ha sido parte de un edificio, sin embargo, fue concebida dentro de un proyecto que de reestructuración de la Plaza Mayor. Actualmente no está en su lugar original, y ha cambiado de ubicación tres veces: al patio de la Universidad Nacional, al Paseo de Reforma y, finalmente, a Plaza Tolsá.

En general, la escultura está completa, pues conserva todas sus partes fundamentales. No obstante, fue retirada un águila que estaba bajo una de las patas del caballo, junto al carcaj de flechas.

Conclusiones del análisis formal

Conforme a categorías de Johann J. Winckelmann, Gerard Audran, Rudolph Arnheim y Mary Acton, hemos hecho un análisis formal que contempla las teorías contemporáneas a la obra, teoría de arte conforme a la percepción, y conceptos específicos para observar las esculturas.

A pesar de que los autores aportan categorías y cuestionamientos distintos, hay algunos aspectos que coinciden o se complementan. Por ejemplo, desde las teorías de Winckelmann y Audran se abordaba el tema del balance, y vimos que, aunque las formas del *Caballito* no tienen las proporciones exactas de las esculturas antiguas, hay unidad en cuanto a la relación entre las formas.

La estatua tiene diversas diagonales que guían la mirada del observador, así como tensiones internas y espacios negativos que crean juegos de direcciones. Esa variedad en la escultura no coincide completamente con el criterio de simplicidad de las esculturas antiguas –que debían tener rostros serenos y pocos detalles–, pero contribuye en la dinámica de la obra.

El rostro de Carlos IV no coincide con el canon clásico, pues se ve deformado por su sonrisa amplia; y la frente es corta, a diferencia de la proporción ideal de una tercera parte de la cara. Las ropas, por otra parte, tienen gran cantidad de detalle, expresado en decoración, arrugas, curvas y bifurcaciones; estas características no corresponden al estilo neoclásico, sino al barroco.

La revisión de las categorías de Arnheim y Acton retomó el tema del balance y la unidad. Cada personaje mira a un lado contrario respecto del centro, lo que compensa la diferencia entre las direcciones. El color, por otra parte, es una característica presente en toda la escultura, lo que contribuye a darle unidad al integrar sus diferentes partes.

El balance también está presente en la distribución de las partes. Hay mayor concentración de elementos en la parte de debajo de la escultura, mientras que en la parte de arriba hay menos partes.

Que haya menos peso en la parte de arriba, también contribuye a que destaque el brazo levantado de Carlos IV como un punto de interés, ya que los elementos aislados y elevados tienen mayor peso.

En el siguiente apartado, veremos cómo todas las características materiales de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* se relacionan con su contexto de origen y con su historia hasta la actualidad.

2.3. FASE DE INTERPRETACIÓN/REINTERPRETACIÓN

Ahora que hemos completado las dos primeras partes del análisis conforme a la Hermenéutica profunda propuesta por John B. Thompson, podemos pasar a la tercera y última fase: la interpretación. Ésta requiere de síntesis, pues implica hacer una conjunción entre las dos fases anteriores.

En el caso de la Estatua ecuestre de Carlos IV, la fase sociohistórica nos dio cuenta del contexto político en que las autoridades virreinales debían legitimarse por medio de actos públicos, en los que existía un rechazo hacia todo lo indígena. Asimismo, vimos la relevancia del personaje de Manuel Tolsá, de la Academia de San Carlos, y las problemáticas que tuvieron tanto el virrey Marqués de Branciforte como el rey Carlos IV.

Posteriormente, el análisis formal dio cuenta de todo lo que no está en el contexto de la obra, sino en su estructura y materialidad. Vimos que la escultura tiene elementos que coinciden con las normas del arte neoclásico, pero también tiene otros que le dan movimiento, variedad y contrastes. También resaltamos la importancia del gran tamaño de la escultura, superior a la escala natural, y de los elementos nuevos que se descubren al verla desde distintas perspectivas.

Hacer un contraste entre la historia de la obra y sus características principales, nos ayudará en el proceso de interpretación, mismo que tiene el objetivo de construir un significado posible (Thompson, 2002, p. 420) de la Estatua ecuestre.

Asimismo, para complementar la relación entre lo sociohistórico y lo formal, revisaremos algunos aspectos adicionales, como el género de la Estatua ecuestre, y lo que John B. Thompson llama “interpretación de la ideología”:

La interpretación de la ideología es una interpretación de las formas simbólicas que busca esclarecer las interrelaciones de significado y poder, que busca demostrar cómo, en circunstancias específicas, el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para nutrir y sostener la posesión y el ejercicio del poder. (Thompson, 2002, p. 423)

Durante todo este proceso de interpretación, nos enfrentaremos a la problemática que plantea Thompson en cuanto a que las formas simbólicas son un campo “pre interpretado”:

Al desarrollar una interpretación mediada por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, estamos reinterpretando un campo preinterpretado; estamos proyectando un posible significado que puede diferir del significado

interpretado por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico.
(Thompson, 2002, p. 421)

Esas diferencias de interpretación, entre los sujetos del mundo sociohistórico y los sujetos en la actualidad, nos llevarán a comprender el sentido principal de esta tesis: ¿de qué manera la restauración es un fenómeno de interpretación? La restauración, al realizarse en distanciamiento de las condiciones originales de producción y difusión de una obra, implica diferencias en la interpretación. Una vez terminada la fase de interpretación de la Estatua ecuestre de Carlos IV, este fenómeno podrá explicarse y ejemplificarse de manera más detallada y específica.

2.3.1. CONTRASTE HISTÓRICO-FORMAL

En la época de Manuel Tolsá, conforme a lo que hemos revisado, la representación tenía un poder de reafirmar la autoridad, y más aún si estaba inmersa en eventos públicos. Era necesario hacer visibles las cosas para darles importancia, y las cualidades formales de la Estatua ecuestre de Carlos IV fueron ideales para llamar la atención.

El montar a caballo era una actividad relacionada con los gobernantes y los ricos, que se paseaban de esta manera. Por ende, el tema ecuestre no es una simple tipología de estatua, sino que en este contexto representaba la autoridad del monarca. Es decir, que inmortalizar a Carlos IV a caballo significaba tener una imagen duradera que enfatizase su jerarquía.

De acuerdo con John B. Thompson, las formas simbólicas están relacionadas con la difusión de la ideología y, por ende, también con el ejercicio del poder:

El concepto de ideología, de acuerdo con la formulación propuesta aquí, llama nuestra atención hacia las maneras en que el significado se moviliza al servicio de los individuos y grupos dominantes, es decir, las maneras en que el significado construido y transmitido por las formas simbólicas sirve, en circunstancias particulares, para establecer y sostener relaciones sociales estructuradas, donde algunos individuos se benefician más que otros, y que por lo mismo algunos individuos y grupos tienen interés en preservar, en tanto que otros intentan combatirlas. (Thompson, 2002, p. 109)

El que la obra estuviera al aire libre, con una escala superior a la natural, también está relacionado con la necesidad de los gobernantes de mostrarse públicamente. La escultura

debía estar fuera, a la vista de todos, pues quien no era visto tampoco era importante. Mostrarse ante los demás era una forma de reafirmación de poder y, en el caso de esta estatua, servía para hacer presente a Carlos IV en la Nueva España.

Las obras expuestas al exterior, como hemos visto, se vuelven parte del espacio de quien observa y además lo invitan a rodearlas para descubrir nuevos elementos. La escala del *Caballito*, distinta al tamaño natural, resta realismo a cambio de un efecto de imponentia. Si la escultura fuera pequeña, no sería tan llamativa ni se involucraría de la misma manera en el espacio del observador.

El gran tamaño, además, era una reafirmación del poder y la riqueza. No cualquiera podía tener una estatua, y mucho menos de tales dimensiones. La gran cantidad de metal requerida para su elaboración no tenía precedentes, y por lo mismo fue de gran dificultad y gran costo trasladar el material a la Nueva España. La materialidad del *Caballito* también transmitía un sentido de riqueza, pues las toneladas de bronce que la constituían habían sido muy costosas y su fundición había sido una hazaña.

El que se hicieran grandes fiestas en torno a la inauguración de la estatua también evidencia una mimesis de la función de hacer lucir a un rey ante sus súbditos. Con mimesis, nos referimos a una simulación imaginaria de Carlos IV paseando por las calles de la Ciudad de México, pues la estatua era un objeto inanimado, pero simbólicamente podía cumplir las mismas funciones que los paseos de los hombres reales.

Los paseos a caballo eran parte del entorno cotidiano de la época, pues los realizaban los nobles y los ricos. La estatua ecuestre, por ende, tenía un referente basado en la cotidianidad, pues era común ver a hombres influyentes pasear montados a caballo. Al pasearse se daban a conocer, se hacían notar y reafirmaban su poder.

La ropa, por otro lado, era una manera de mostrar las galas y el “buen gusto” de los nobles. *El Caballito* tiene a un jinete muy bien vestido, con texturas detalladas, telas decoradas y con muchos pliegues, una capa y una corona de laurel. Esta moda es romana como en la estatua de Marco Aurelio, su antecesora.

La vestimenta de Carlos IV, aunque no era acorde a la época, coincidía con los ideales que copiaban modelos clásicos. Dado que en el teatro se exaltaban personajes del mundo grecorromano, una vestimenta de emperador romano implicaba admiración y estaba asociada a personajes que enseñaban el “deber ser”.

Además, el modo de vestir también era una manera de separación de clases sociales, y la desnudez era un motivo de discriminación. En la época virreinal, las apariencias eran casi tan importantes como los hechos, e incluso llegaban a confundirse. Por ello, vestir como un rico era ser rico, y vestir como un emperador romano era casi como tener ese nivel de grandeza.

La realidad de Carlos IV, no obstante, fue muy distinta a la de un gran gobernante. Nuestra investigación nos ha mostrado que su reinado fue de crisis constante por el miedo a las ideas antimonárquicas, que se combatieron por medio de la censura. Hubo conflictos internos en España por las diferencias políticas, y rumores respecto a amoríos del consejero Manuel Godoy con la reina, María Luisa de Parma.

La vida del rey, más de que de batalla, fue de ocio, con gran gusto por la caza; y de inexperiencia, pues la resolución de los conflictos dependía más de sus consejeros que de él mismo. La espada que lleva Carlos IV en la estatua de Manuel Tolsá refleja una lucha que en realidad no se llevó a cabo.

El bastón que lleva en la mano alzada también es un punto de interés de la obra, que atrae mucho más la atención que la espada por su ubicación en el espacio. El bastón señala la dirección, y la inclinación del brazo nos lleva a mover la mirada hacia donde éste nos indica. Esta acción de seguir el movimiento marcado por la estatua, denota cierto liderazgo y poder.

Si bien el gobierno de Carlos IV fue caótico, es cierto que tenía gran influencia sobre América, y el virrey estaba subordinado, pues todas sus acciones debían tener la aprobación del rey de España. La propia estatua hecha por Tolsá, como revisamos, requirió de la aprobación expresa de Carlos IV, quien además ordenó que en el pedestal no se colocaran imágenes de los reyes anteriores.

El pedestal presenta información que se asocia a la escultura, y por ello puede afectar la manera de percibirla. Eliminar a los reyes anteriores del diseño del pedestal implicaba distanciarlos o separarlos de la apreciación de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, es decir, que la figura del monarca debía ser la única que destacara, sin estar rodeada por las imágenes del pasado.

Colocar un retrato significaba reconocer la importancia de una persona. Durante las fiestas de la Nueva España, se colocaron retratos de los reyes de la Nueva España, lo que

era como un recordatorio de su autoridad. De la misma forma, eliminar u omitir imágenes de reyes era una negación de su poder.

El fracaso del gobierno de Carlos IV, favoreció que se le comparara con su padre, Carlos III, y con los reyes que le antecedieron. De tener sus retratos en el pedestal de su estatua, Carlos IV se arriesgaba a que se le depreciara al compararlo con sus antecesores.

Como hemos visto, una de las estrategias para mantener el poder en la España de Carlos IV, fue la eliminación de cualquier material o libro que sugiriera ideas contra la monarquía. El pedestal para la obra de Manuel Tolsá no escaparía a la censura.

Actualmente, la estatua tiene un pedestal distinto al original. El pedestal que tiene ahora la Estatua ecuestre de Carlos IV fue elaborado para su traslado en 1852, y es más grande que el que tuvo durante sus años en la Plaza Mayor y en la Universidad Nacional. Además, ahora tiene tres placas que dan cuenta de la historia de la obra.

El contenido de las placas, a pesar de ser externo a la obra, es útil para la interpretación porque muestra su valor histórico textualmente, en un lugar donde los observadores pueden acceder a él sin investigarlo en fuentes adicionales. El pedestal, por ende, contiene información de contexto relevante para la interpretación de la obra.

La placa del frente habla sobre el último traslado de la obra y sus motivos:

“El Caballito”

Fue colocada en este lugar atendiendo a diversas demandas de la opinión pública para que tan magnífica obra se ubicara en un marco que permitiera la mejor apreciación de sus cualidades artísticas consultados los organismos y dependencias competentes. El traslado se realizó por acuerdo del Sr. Presidente de la República. Lic. José López Portillo.

Ciudad de México, agosto 27 de 1979

La placa derecha, sobre la fundición e historia de la obra:

El día 4 de agosto de 1802 fue fundida y vaciada esta estatua en México en una sola operación con el peso de 450 quintales por el director de escultura de la academia Don Manuel Tolsá quien la pulió y cinceló en catorce meses. Se trasladó en 1824 a la Universidad y en 1852 siendo presidente de la República Mexicana Don Mariano Arista y Presidente del Ayuntamiento de México Don Miguel Lerdo de Tejada se condujo y colocó en este sitio.

Y la placa izquierda, sobre su origen:

El Virrey Don Miguel de la Grúa Talamanca Marqués de Branciforte que gobernó la Nueva España desde 1794 y hasta 1798 mandó hacer esta estatua de Carlos IV de Borbón rey de España é Yndias (sic.) la cual fue colocada en

la Plaza Mayor de México el día 9 de diciembre de 1803 cumpleaños de la Reina María Luisa siendo Virrey Don José de Yturrigaray (sic.) México la conserva como un monumento de arte

Las placas izquierda y derecha son de 1852, cuando la estatua fue trasladada al Paseo de la Reforma, pues ese fue el sitio en que, como el texto lo menciona, se colocó la obra siendo presidente Don Mariano Arista. En cuanto a la valoración que se le da la estatua, es interesante resaltar que, a pesar de que se habla de su historia, se le cataloga como monumento de arte y no como monumento histórico.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV*, entonces, tiene una historia que es relevante, pero su valor artístico lo sobrepasa. La relevancia histórica de la obra, según el contenido de las placas, es más contextual que una razón para su conservación.



Imagen 48, 49, y 50. Placas sobre el pedestal del *Caballito*. Arriba (placa derecha), abajo (placa izquierda), derecha (placa frontal).

La placa frontal, por otra parte, hace una actualización de la historia de la obra hasta 1979, año en que se trasladó a su ubicación actual y dio nombre a la Plaza Tolsá. El nombre de “El Caballito” es reconocido en este texto, y con ello, se reconoce a la obra con un nombre distinto al del monarca Carlos IV.

Además, la placa frontal habla de la opinión pública como motivadora del traslado, para mejorar la apreciación. En el apartado sociohistórico ya hemos visto que el evento de traslado del *Caballito* llamó la atención de miles de personas y fue transmitido en la televisión nacional e internacional. Conforme a estos datos, podemos hablar de una obra que se ha vuelto famosa y que dentro de los discursos institucionales es de relevancia para la sociedad por sus “cualidades artísticas”.

Otro aspecto interesante de este pedestal es cómo su altura influye en la apreciación de la obra. Particularmente, hace que sea más difícil observar las partes más inferiores de la escultura. Con un pedestal más pequeño, las patas del caballo serían más cercanas al observador, mientras que el pedestal actual tiende a ocultar una parte de las patas desde ciertos ángulos.

El pedestal nuevo, además de ocultar las pezuñas, hace que sea menos visible el carcaj de flechas, que es un elemento ideológico del contexto de origen de la obra. Las flechas eran las armas de los indígenas que fueron conquistados. Por ende, que el caballo las pise implica el establecimiento de una relación de dominación. La relación de poder que existía durante el Virreinato terminó hace siglos, y hubo intenciones de eliminar el carcaj de flechas, sin embargo, no fue posible porque las barras de metal que están pegadas a las patas lo impidieron.

En el momento de su creación, por el contrario, su elaboración no fue con fines artísticos sino con fines políticos e ideológicos. El encargo del Marqués de Branciforte a Manuel Tolsá tuvo intenciones de agradar al rey Carlos IV, y la función principal de la estatua se relacionó con la necesidad de hacer presente la autoridad del monarca.

Al revisar los poemas que se escribieron en torno a la estatua en 1803, nos percatamos de que uno de los temas principales era la distancia y relación entre América y Europa. Al estar en otro continente, el rey de España era la máxima autoridad, pero estaba ausente. La estatua, según los poemas, acercaba a los habitantes de Nueva España a Carlos IV. Su función como representación era la de sustituir al rey vivo con una gran obra de bronce.

Aunque no se confundiesen a las personas reales con las estatuas, lo cierto es que éstas últimas pueden tener valores simbólicos. Es decir, que la *Estatua ecuestre de Carlos*

IV podía inspirar los mismos sentimientos que su referente real, el rey Carlos IV, y no era necesaria su visita a América para “honrar con su presencia”.

El aspecto formal de la escultura es importante en este sentido, pues es el que le da a la obra esa apariencia de vida congelada. La estatua retrata un instante, con movimiento, pues sabemos que el caballo avanza, y con dinámica, por la variedad de direcciones, diagonales y texturas. Todos estos elementos, aunados al gran tamaño de la estatua, hacen que se perciba a la obra como presente y viva en el espacio del observador.

De acuerdo con E.H. Gombrich, las esculturas en general, al ser tridimensionales como los objetos de la naturaleza, adquieren una vida ficticia:

Es difícil encontrar una palabra para describir esta capacidad de las imágenes tridimensionales de ser atraídas al mundo de los vivos, de convertirse no en representaciones de otra cosa sino casi en individuos por derecho propio. (Gombrich, 2003, p. 139)

En el contexto Colonial, era común la confusión entre lo real y lo representado, entre el ser y la apariencia. La *Estatua de Carlos IV*, no tiene la misma función que una pintura o que una estatua hecha para interiores. Esta obra fue hecha para ser vista y, además, para estar entre los vivos: sus súbditos. Su función original no era ornamental sino “sobrenatural”, como la de los ídolos religiosos y los guardianes de tumbas.

En cuanto al aspecto de la estatua, tiene algunos elementos de tipo neoclásico, como la simetría, las proporciones del cuerpo y la musculatura marcada de los personajes. Al mismo tiempo, posee características que pertenecen al estilo barroco, como los decorados en las sandalias y las monturas del caballo, y el gesto alegre en el rostro de Carlos IV.

A diferencia de las dos últimas estatuas mencionadas, que a lo largo de su historia continuaron teniendo funciones religiosas, el *Caballito* sí cambió su función y su ubicación. Como dan cuenta las placas, en sus últimos traslados de 1979 y 1852, se consideró el valor artístico de la obra por encima de su valor histórico. El hecho de que la placa más reciente lleve como título *El Caballito*, refiere que el tema de Carlos IV ha pasado a un segundo plano.

Con el curso del tiempo, la obra perdió su función política y se resaltaron con mayor énfasis sus valores formales. De hecho, de no haber sido por sus elementos de

balance, dinámica, su textura finamente pulida, sus detalles, su impresionante tamaño, entre otros, la escultura no se habría conservado hasta nuestros días.

Con la consumación de la independencia de México, el tema político de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* dejó de ser vigente, pues ya no existía una relación de poder que justificara la presencia del rey de España. La Universidad Nacional rescató la obra por su valor artístico, y de esa manera se continuó su conservación.

Conforme a lo que revisamos en la fortuna crítica, la imagen del *Caballito* ha aparecido en billetes relacionados con la Universidad Nacional, en propaganda de los monumentos y edificios de la Delegación Cuauhtémoc, y en las redes sociales del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Este tipo de reproducciones de la estatua también la difunden como monumento artístico y no como monumento histórico.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV* ha cambiado de función con respecto a su origen y, por ende, su sentido original se ha perdido con el tiempo. Podemos reconocer que fue creada por motivos políticos, para agradar al rey de España, y como una exaltación a la autoridad, tal como se lucían los nobles de la época cuando paseaban a caballo. Sin embargo, hemos visto que dicho sentido ha perdido vigencia, porque se perdió la base ideológica que lo sustentaba.

Si bien en nuestra época encontramos oposiciones entre riqueza y pobreza, poderosos y sometidos, éstas se dan en otro contexto, con usos de las imágenes que no existían en la época de la Colonia.

La obra ha cambiado su ubicación varias veces, y con ello el marco de referencia del observador. No obstante, su materialidad se conserva en lo general, y por eso la reconocemos como un mismo monumento que ha atravesado un proceso histórico.

La dinámica de la estatua, sus ejes, y las formas diagonales que dan dirección, en su momento sirvieron para dar la impresión de que *Carlos IV* podía estar en la Nueva España, aunque fuera de manera ficticia o sobrenatural. Esos sentimientos que entonces evocaban los elementos formales, difícilmente se producirían ahora, pero los efectos perceptuales de la obra se conservan. Es decir que, aunque no nos evoque respeto a un antiguo rey de España, puede generarnos la sensación de un movimiento congelado y de una figura imponente.

Si podemos aproximarnos al significado original de la obra, pero no podemos recuperarlo ¿Cómo sería el acercamiento a la escultura en materia de restauración? Restaurar sólo implica actuar sobre la dimensión material de una obra, pero a la vez, entre sus objetivos está favorecer la conservación de los mensajes artísticos.

A partir de esta interrogante y conforme a la interpretación que tenemos de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, se desarrollará el siguiente y último capítulo. Ahora que hemos tenido un proceso de análisis profundo en torno a la obra, podremos ver cómo la restauración es un fenómeno de interpretación, y por qué la hermenéutica puede ser una herramienta útil para el restaurador.

CAPÍTULO 3

INTERPRETACIÓN Y RESTAURACIÓN

Tras el análisis que hemos hecho del *Caballito* conforme a la hermenéutica profunda de John B. Thompson, podemos ver de qué manera su restauración –y la de otras obras– es un fenómeno de interpretación. Principalmente, nos referiremos a la relación inevitable que tienen el sentido y la valoración de las obras con los procesos de restauración.

Los significados y las funciones de las obras pueden cambiar a lo largo del tiempo, no obstante, hay razones por las que se les conserva y se les considera patrimonio artístico o histórico. La *Estatua ecuestre de Carlos IV* es un excelente ejemplo de cómo el sentido original se pierde, pero aun así es necesario recurrir a las investigaciones históricas para la restauración, en especial cuando existen daños irreversibles.

En su contexto de creación, su función fue política y se relacionaba con el acto cotidiano de lucirse o hacerse notar como autoridad ante la sociedad de la época. Dicha función no sólo desapareció poco tiempo después, sino que obligó a censurar la escultura y la puso en riesgo de ser destruida. Desde el momento en que la Universidad Nacional la rescató, asumió el estatus de “Monumento de arte”, en vez de ser un monumento histórico dedicado a un gobernante.

No obstante, todas las obras de arte tienen lo que Cesare Brandi llama “instancia histórica” e “instancia estética”, y que son de conocimiento indispensable para el restaurador. De hecho, el concepto de restauración de Brandi incluye ambas instancias:

(...)il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro. (Brandi, 2000, p.6)²⁵

En cuanto a la instancia histórica o historicidad (Brandi, 2000, p.29-38), se debe considerar que la obra de arte es un producto de la acción humana en un entorno sociohistórico determinado, el cual debe ser respetado de manera que no se incurra en un falso histórico.

²⁵ La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de una obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su transmisión al futuro. (Traducción propia)

Es decir, que el acto creador del artista se puede ver afectado por renovaciones o sustituciones que pretendan igualar o imitar el estado original de la obra. Esto constituye un falso, pues al devolver la obra a su estado original se omiten su tiempo de vida, su deterioro natural, y además se alteran o simulan algunas propiedades de lo creado por el artista.

Ese respeto por la historicidad, además, debe permitir la mejor conservación posible de las cualidades estéticas de la obra. La instancia estética se relaciona con el aspecto de la obra y la experiencia que éste crea en un observador. Los elementos que se conserven de la obra deben permitir que dicha experiencia sea posible, o sea, que su materialidad permita la transmisión de la imagen (Brandi, 2000, p. 45).

La transmisión al futuro, sin generar falsos históricos, es uno de los objetivos de la restauración de arte y monumentos ¿Qué es lo que se transmite? Si gran parte de los discursos en torno a una obra cambian, su transmisión a lo largo del tiempo hará que la percibamos de manera diferente. No obstante, sí debe haber una parte de la obra que se conserve con los años.

¿Hasta qué punto y en qué aspectos se puede conservar una obra de arte? En el caso del Caballito, ¿qué aspectos rescata la restauración? Para responder estas preguntas, primero debemos tener claro que la restauración es una intervención en la obra que no siempre es necesaria, y que es sólo una parte de las acciones de conservación, que incluyen condiciones ambientales, de iluminación, limpieza periódica, entre otras.

Luego, hay que remitirnos a las definiciones sobre la restauración de arte, y en qué aspectos de las obras interviene. El primer axioma de la restauración, según Cesare Brandi (2000, p. 7), dice: “*si restaura solo la materia dell’opera d’arte*”²⁶. Es decir, que el restaurador actúa sólo sobre la materialidad de la obra, y no sobre la “imagen” que es transmitida por el medio material.

Aunque a veces se confundan, la materialidad y la imagen son cosas distintas. La materialidad es el medio, la materia, el soporte material, con que se fabrica un objeto. El bronce fundido con cierta forma, la madera tallada, el mármol, un lienzo con una capa pictórica encima, son ejemplos de la materia de las obras de arte.

²⁶ “se restaura sólo la materia de la obra de arte” (Traducción propia)

La imagen, en cambio, es aquello que la materialidad transmite, lo que es percibido por el observador. La imagen es algo más complejo que lo material, pues implica la existencia de un observador que la identifique y la asocie con un significado.

La restauración, entonces, restaura la materia de la obra de arte, y con ello permite que dicha materia continúe transmitiendo una imagen. Ahora bien, tanto la materia como la imagen cambian con el curso de la historia. Los materiales se deterioran o alteran por su antigüedad y por las afectaciones debidas al ambiente (el sol, los cambios de temperatura, los ataques de insectos, el frío, la contaminación etc.).

Los cambios en los materiales pueden afectar la apreciación de la imagen. Por ejemplo, de algunas estatuas antiguas no conocemos el rostro, o llegaron a nosotros completamente blancas cuando en su origen eran coloridas. No las apreciamos como eran en su época de origen porque han cambiado sus características formales.

No obstante, lo material y lo formal no son lo único que nos permite percibir una imagen. Como hemos visto, en la apreciación de las imágenes hay un componente sociohistórico, porque en cada época y lugar existen formas de mirar distintas. Incluso, el hecho de admirar una obra de arte y saberla como distinta de los objetos reales, es algo que se aprende dentro de las culturas humanas.

Entonces, si la restauración actúa sólo sobre la materialidad, pero hay elementos adicionales en la apreciación de la imagen, ¿qué se transmite? ¿En qué medida es posible la conservación de la imagen a través de su materialidad? En general, nos hemos percatado de que la parte sociohistórica en torno a la imagen no se puede conservar porque con el tiempo cambian los modos de ver, de pensar y de difundir las imágenes. No obstante, para saber qué se puede transmitir o no a futuras generaciones, hay que pensar en la especificidad de cada obra.

En el caso del *Caballito*, la percepción original de la imagen cambió por varios motivos externos a la materialidad de la escultura. El cambio de lugar a lo largo de su historia la puso en espacios donde hubo formas distintas de apreciarla. En su ubicación actual, forma parte del espacio del observador sin invadirlo, y se vuelve parte de un conjunto de edificios entre los cuales se encuentra una obra arquitectónica de Manuel Tolsá. La arquitectura que rodea a la escultura, no obstante, no la opaca, ni la hace parecer demasiado grande o demasiado pequeña como en ubicaciones anteriores.

El pedestal que tiene hoy es más grande que el original, y por ende pone a la estatua en una posición más elevada respecto del observador. La percepción de la imagen ha cambiado, entonces, tanto por la perspectiva en que se le mira, como por el marco de referencia a su alrededor.²⁷ El pedestal y el entorno son elementos externos a la obra, pero que afectan el modo en que apreciamos sus cualidades formales.

Ahora bien, no sólo las cualidades formales determinan la apreciación de la imagen. Conforme a lo que hemos reflexionado, las obras de arte también son formas simbólicas, por lo que los cambios sociohistóricos también influyen en la imagen que puede transmitir un medio físico.

La materialidad de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* presenta la imagen de un monarca a caballo, pero en su origen también era la imagen del poder, de la riqueza, y de un evento de la vida cotidiana que era el lucimiento de las galas de los nobles. Tras su ocultamiento en la Universidad Nacional, y con la desaparición de la costumbre de pasearse a caballo por la ciudad, esa parte de la apreciación de la imagen se perdió.

De hecho, en los discursos institucionales recientes en torno a la estatua, ésta se destaca más bien por sus cualidades formales, por su valor artístico. El personaje que representa ha pasado a segundo plano, y con ello la obra se distancia del motivo de su creación.

Aún se habla de Manuel Tolsá por la importancia que tuvo en la historia de la enseñanza del arte en México, pero poco se dice de Carlos IV. En su momento de creación, la obra motivó alabanzas, admiraciones, y poemas que ya no son vigentes en nuestro contexto.

En los videos sobre la más reciente restauración del *Caballito* se puede apreciar este cambio de apreciación de la imagen. La historia de la obra se toma en cuenta, pero con pocas alusiones al personaje que representa. Su valor histórico se relaciona más bien con la figura de Manuel Tolsá, y por cómo sus cualidades formales han destacado a lo largo del tiempo.

²⁷ Respecto al ambiente, uno de los mayores retos para la conservación es el cambio constante con la urbanización creciente en todo el planeta. El argentino Daniel Schávelzon (2014), señala los problemas que se enfrentan en la arquitectura cuando hay una construcción sobre otra y ambas tienen valor histórico. De acuerdo con el autor, en la actualidad muchas veces se les da más valor a las construcciones nuevas, que al convivir con ruinas cambian su entorno, y muchas veces las amenazan.

En una cápsula de *11 Noticias* (Canal 11, 2017) sobre la entrega de la obra restaurada, la restauradora Jannen Contreras Vargas destaca que el *Caballito* es la única escultura de gran formato que tenemos del siglo XIX en América, por lo que hay pocos referentes de comparación. Un aspecto formal: la escala, aunado al contexto de origen, hace que la obra sea única en su especie, y por ende más valiosa y más difícil de intervenir.

En la misma cápsula, la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México en 2017, María Cristina García, menciona los más de 200 años que han pasado desde la creación de la obra, y que la plaza en que está ubicada lleva el nombre de Tolsá, su creador.

Otro video (Gobierno de la Ciudad de México, 2017), también sobre la entrega de la obra, muestra el discurso de las autoridades al reconocer que el *Caballito* ya es parte de lo que caracteriza a la capital del país. El entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Mancera, dice que con esa restauración se realiza “aparte de su gran patrimonio cultural, histórico, de la belleza que representa la ciudad”, y habla sobre un rescate de lo que somos y de lo que representa la ciudad desde un punto de vista cultural.

Por su parte, la restauradora Liliana Giorguli, encargada del último proyecto de intervención en el *Caballito*, destaca las cualidades formales de la obra y el acercamiento profundo que tuvo a ellas. En una entrevista para Radio INAH (2017), habló sobre cómo el estar más cerca de la obra tanto en términos de investigación como en distancia literalmente hablando (por el andamio), le permitió “ver con detalle la gran calidad escultórica que tiene la pieza”.

Además, Giorguli hace énfasis en la hazaña que constituyó la fundición de una sola pieza de la estatua, que aun en la actualidad es considerado un proceso de una complejidad única, pues incluso el horno tuvo que fabricarse. Además, la restauradora hace una comparación del *Caballito* con grandes esculturas europeas, pues a nivel mundial existen pocas de esa época, que tengan esas grandes dimensiones, y que hayan sido realizadas con esa maestría.

En la misma entrevista, Arturo Balandrano, arquitecto que también participó en el trabajo de restauración, reitera que el acercamiento a la obra permite apreciar la calidad de la pieza. En términos de interpretación y del contexto histórico de la obra que cambia con el tiempo, Balandrano comenta que la obra tiene un simbolismo del que nos podemos apropiar, y habla de la orientación que el *Caballito* tenía en su origen, viendo hacia la sede

del gobierno en esa época. En cambio, en su ubicación actual hay un referente hacia la figura del autor –Manuel Tolsá–, pues la obra apunta hacia el Palacio de Minería.

Respecto del apunte sobre el lugar donde está actualmente el *Caballito*, Giorguli complementa diciendo que “En 1979 el concepto ya es diferente, sí es regresarla, pero como una obra de arte”. En su ubicación actual, la escultura mira hacia otra obra de Tolsá. Ese cambio, que va de relacionar la obra con el poder monárquico a relacionarla con su autor, es parte de la “multiplicidad de significados que el patrimonio cultural, que los monumentos, van teniendo y van tomando a lo largo de la historia”.

Con las aseveraciones anteriores, podemos ver que la obra ha pasado a ser un elemento representativo de la Ciudad de México como una capital con riqueza cultural, y que los restauradores son conscientes del tránsito histórico que la llevó a cambiar tanto de ubicación como de significado.

Esa consciencia sobre los múltiples significados que puede tener una misma obra, a pesar de la conservación de sus cualidades formales, es la razón de que Cesare Brandi (2000, p. 6) considere a la restauración como un “momento metodológico”. El momento se refiere al contexto y el tiempo específico del restaurador, quien se distancia del contexto original de la obra, por lo que sólo puede actuar sobre su materialidad.

Las condiciones de apreciación y difusión originales de la obra no se pueden preservar ni reproducir, pero es posible acercarse a ellas mediante una metodología multidisciplinaria, que incluye investigación con diversos métodos y técnicas de estudio, que permiten conocer el tránsito histórico del objeto en cuestión.

Como señala Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte*, para saber si una obra es falsa se requiere mucho más que una percepción a simple vista, y “disponer de mejor información nos permite discriminar mejor” (Goodman, 2010, p. 108). Así, para evitar un falso histórico es necesaria una fase previa de investigación que permita reflexionar sobre la forma de creación de la obra y lo que la caracteriza.

El conocimiento de la obra en su dimensión sociohistórica no sólo contextualiza la acción de restaurar y genera una valoración del objeto, también aporta datos útiles para la intervención. Por ejemplo, la ubicación actual del *Caballito* fue producto de una intervención para alejarla del ambiente contaminante que la rodeaba, y se decidió ubicarla en la plaza sobre la calle de Tacuba porque ahí se encuentra una obra arquitectónica de

Manuel Tolsá. La lista de trabajos del arquitecto valenciano sólo se conoce en la investigación, y es un elemento externo a la escultura, pero fue clave al momento de decidir dónde reubicarla.

En el último trabajo de restauración en la *Estatua ecuestre de Carlos IV* no sólo fue útil, sino también necesario, recurrir a las evidencias históricas externas a la obra. Dado que la obra había sufrido de daños irreversibles en 2013 por una intervención mal realizada, tenía zonas con diferentes coloraciones y perdió su unidad. Esta alteración constituyó un traumatismo en la escultura, pues fue distinto al deterioro natural que sufre por el tiempo. Para devolver su unidad al monumento, había que considerar la técnica original que le dio pigmentación.

En el video *Restauración de “El Caballito” Estatua ecuestre de Carlos IV y su pedestal* (INAH, 2017), la restauradora Liliana Giorguli dice que la escultura todavía tiene un 30 por ciento de la capa pictórica de Tolsá. Para recuperar la armonía en el resto de las partes, que perdieron su coloración, la intervención se basó en investigaciones históricas. Según Giorguli, replicaron la manera original en que Tolsá terminó la pieza: con pintura verde de tonos variados para acentuar las diferencias de profundidad.

La materialidad, entonces, es lo único que puede ser intervenido, pero para ello se requiere tener referentes sociohistóricos que den cuenta de la creación, la importancia y el significado del objeto. La intervención se limita a lo material porque los discursos en torno a la obra y el contexto que le da sentido en su origen no se pueden recuperar, y tampoco las formas de mirar en un espacio y tiempo específicos. Sin embargo, el marco sociohistórico de la obra es necesario para tener un acercamiento profundo a ésta.

La multiplicidad de significados que tiene la obra a través del tiempo se comprende sólo a través de la investigación y del análisis de las formas simbólicas. No obstante, los significados que tuvo el objeto en otras épocas o lugares siempre se reinterpretan desde la actualidad del investigador, que está inmerso en un contexto con determinadas formas de mirar y percibir el arte. Es decir, que el marco de referencia del restaurador o investigador siempre implica un sesgo al estudiar los significados originales de las obras de arte.

A este respecto nos explicamos por qué es importante resaltar la instancia de la historicidad en la *Teoría de la restauración* de Cesare Brandi (2000). La creación de la obra nunca se puede dejar de lado, para no generar un falso histórico que borre las huellas

del tiempo. A la vez, el restaurador debe ser consciente de la variedad de interpretaciones que puede tener la obra a lo largo del tiempo, incluyendo en su presente:

Ma si è visto che il *tempo* si inserisce anche in un secondo momento, che è raffigurato dall'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo, ossia della formulazione conclusa, e il momento in cui quella formulazione viene a scoccare nella coscienza attuale del riguardante. (Brandi, 2000, p. 24)²⁸

Esta reflexión sobre el distanciamiento entre la época de creación y la época del observador es necesario para valorar el paso del tiempo como un elemento inherente a la obra, que inevitablemente va a alterar no sólo sus propiedades materiales, sino también la forma en que se le mira en determinado momento histórico.

La restauración no tiene el objetivo de devolver a la obra su apariencia original – esto sería un falso histórico–sino de favorecer su conservación al devolverle su unidad potencial y reducir las afectaciones al medio de soporte. La intervención se realiza en casos en que las obras hayan perdido las propiedades básicas que le dan unidad, o estén en riesgo de perderlas.

En el caso del *Caballito*, el cambio de ubicación en 1979 fue una intervención necesaria dado que la contaminación por los automóviles la ponía en riesgo de ensuciarse y degradarse más rápidamente.

En 2013, en cambio, la empresa *Marina, Restauración de Monumentos* aplicó un material corrosivo a la obra, mismo que no permitió una limpieza sin borrar la pátina de la escultura, ni dañar la capa pictórica original. La actuación sobre la materialidad siempre debe estar precedida por la investigación pertinente al respecto, que incluya una reflexión sobre la historicidad de la obra que no debe ser alterada.

El concepto de restauración como acto crítico se debe a la necesidad de comprender la obra más allá de su materialidad, como un objeto de arte y no como un objeto funcional. El teórico Umberto Baldini (1983, p. 26-28) define a la restauración como tercer acto o

²⁸ Pero se ha visto que el *tempo* se inserta también en un segundo momento, que es representado por el intervalo que se interpone entre el término del proceso creativo, o sea de la formulación concluida, y el momento en que aquella formulación viene a impactar en la conciencia actual del observador. (Traducción propia)

acto crítico, porque ésta debe ser neutral y a la vez contemplar a los dos actos anteriores: acto I, del artista que crea la obra; y acto II, de la acción del paso del tiempo.

Si la intervención completa o renueva partes de la obra sin considerar la temporalidad como un elemento intrínseco del objeto de arte, entonces está pasando por alto tanto el acto II –al borrar las huellas del tiempo–, como el acto I –al participar el restaurador en una creación que no le corresponde–.

Dado que el acto creador y el paso del tiempo son únicos en cada obra, también cada acto crítico o restauración tendrá particularidades que no compartirá con ninguna otra. La apreciación siempre será distinta y el análisis del objeto, como hemos visto, será un acercamiento que considere no sólo la materialidad sino también los significados que se le han asociado históricamente.

La multiplicidad de significados es notoria en la *Estatua ecuestre de Carlos IV* porque cambió muy pronto el régimen político que propició su creación, y porque en su tránsito histórico tuvo distintas ubicaciones, que la pusieron en entornos variados. Sin embargo, todas las obras de arte, sin importar el tema o tipo de material, son miradas de distinta manera con el paso del tiempo porque, como hemos visto, las formas de difusión y apreciación dependen del aspecto sociohistórico.

Para mostrar cómo un análisis crítico nos ayuda a comprender los problemas de la restauración, hemos propuesto a la hermenéutica profunda de John B. Thompson, porque las obras de arte sin excepción son formas simbólicas: no pueden ser comprendidas de forma “acultural”, pues son creadas con códigos culturalmente aprendidos y su difusión ocurre de la misma forma, conforme a conceptos, acuerdos, y discursos que van mucho más allá de la materialidad.

La restauración es un fenómeno de interpretación porque sus objetos de acción y estudio son formas simbólicas. Actúa sobre la materialidad, pero siempre con miras a la transmisión de una imagen, que se compone tanto del aspecto estético como del aspecto histórico.

Aislar la interpretación del estudio de la obra es imposible, pues ninguna obra tiene un significado único y perfectamente definido. En palabras de Nelson Goodman: “Los mitos del ojo inocente y de un absoluto que viene dado son cómplices perversos (...) Pero

la recepción y la interpretación no constituyen operaciones separables, sino que son totalmente interdependientes” (Goodman, 2010, p. 23)

La interpretación no sólo se refiere a los significados múltiples que puede tener una obra a lo largo de la historia, sino que empieza desde el momento en que se le cataloga como un monumento que tiene un valor para la humanidad y debe ser conservado.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV* fue salvada de la destrucción porque la Universidad Nacional determinó que su valor artístico era más importante que el personaje representado. Dicha concepción continúa en la actualidad, pero se han agregado otros elementos, como el hecho de que la estatua dé nombre a la Plaza Tolsá, o que se ha vuelto un punto de referencia del Centro Histórico de la Ciudad de México, considerada capital cultural.

La importancia de la obra como patrimonio cultural también fue determinante en la última restauración que llevó a cabo el INAH. La repintura podría ser polémica al tratarse de una renovación total de la capa pictórica, que hace lucir a la escultura mucho más reciente de lo que realmente es. Sin embargo, esta fue la solución ante daño irreversible que tenía la pieza, pues había perdido gran parte de la pátina y de la capa pictórica de Manuel Tolsá.

La restauración, por ende, no fue sólo la intervención en la obra, sino toda la investigación y reflexión previa que fundamentó las acciones realizadas. Tomó en cuenta tanto el método de factura original del autor, como la relevancia actual de la obra, que comprometía a las instituciones a “devolverla a la ciudadanía”.

El distanciamiento histórico respecto del momento de creación puede ser tan radical como en los más de 200 años que nos separan del Caballito, pero también puede ser de unos cuantos meses o años. La conservación y la restauración no son exclusivas de las obras antiguas, sino que también contemplan lo que se ha hecho en épocas más cercanas, incluyendo al arte contemporáneo.

Lo que ahora es reciente o nuevo, en algún momento dejará de serlo, y se expondrá a los cambios inevitables del paso del tiempo, el ambiente y los errores humanos. Esto representará nuevos retos, pues las formas de arte han cambiado mucho y con ello también los medios de expresión.

Hay piezas que fueron hechas para ser destruidas o para ser efímeras. Otras son intervenciones directas en el espacio del museo, o requieren de interacción con el observador. También están los soportes digitales, que tienen otras implicaciones como la compatibilidad o la obsolescencia de los artefactos tecnológicos.

En esos casos, la interpretación seguirá siendo pieza clave sobre cómo deberían intervenir o conservarse las piezas, e incluso, para cuestionar si es posible o pertinente conservar determinados soportes. Los objetos artísticos del pasado son cada vez más diversos, y con ello las problemáticas sobre la restauración requerirán cada vez más de las herramientas hermenéuticas para que se respete su calidad de “acto crítico”.

Conclusiones: La restauración como fenómeno de interpretación

En los tres capítulos anteriores se realizó un recorrido para comprender por qué la restauración es un fenómeno de interpretación y, por ende, es un tema de estudio pertinente para las ciencias de la comunicación. Dado que la conservación trata sobre cómo transmitimos a futuro el patrimonio humano, es extraño que antes no se le diera un enfoque desde la comunicación, al estudiar la difusión, transmisión y significados de los monumentos y obras de arte.

En este trabajo, se ha demostrado que el fenómeno de la restauración puede ser estudiado desde las formas simbólicas y que dicha perspectiva nos ayuda a comprender las intervenciones más allá de la materialidad. En particular, hemos visto cómo el marco metodológico planteado por John B. Thompson permite hacer un análisis crítico de las obras de arte, mismo que es fundamental en los procesos de restauración.

La restauración es una intervención en una obra de arte que no busca renovarla, sino mantener las cualidades que hacen posible su apreciación con el máximo respeto hacia el autor y la época de origen. Su objetivo de hacer posible la transmisión a futuro de los objetos se base en la valoración de éstos como relevantes por sus cualidades y, además, del establecimiento de criterios para identificar los monumentos y las obras de arte.

La delimitación de qué se puede considerar funcional y qué puede ser expuesto en una galería está ligada a los procesos de socialización. En la interacción humana se da a conocer el papel de las representaciones en la vida cotidiana, el uso de los objetos, y la apreciación de las cosas que fueron hechas para transmitir un mensaje.

Los monumentos y el patrimonio de la humanidad tienen la calidad de sobresalientes porque así se ha establecido en documentos internacionales, que han surgido de diálogos y acuerdos entre expertos en el tema. Las instituciones, producto de la organización social, determinan qué y cómo se conserva y se difunde el arte.

De la intersubjetividad surge la aceptación de los estándares para la restauración. Por ejemplo, se ha establecido la distinción entre los cambios negativos, que dificultan la lectura de la obra y la ponen en riesgo, y los cambios positivos, que con la antigüedad generan una parte de la obra denominada “pátina”, misma que se encuentra en equilibrio y da un valor agregado al objeto.

El contexto es clave para estudiar a los objetos del arte, pues de éste depende la forma en que percibimos y difundimos las imágenes. La restauración de máquinas es distinta a la de obras de arte, porque estas últimas no son utilitarias, sino que tienen otro tipo de valores, que están directamente relacionados con la experiencia y el significado.

Intervenir arte y monumentos implica un reconocimiento de los objetos dentro de un sistema cultural y social, que permite, primero, crear piezas con una intencionalidad y códigos establecidos y, luego, que observadores las interpreten, las aprecien, y las consideren relevantes como para transmitirlos a observadores futuros. Este fundamento que da razón de ser a la restauración es, inevitablemente, un proceso comunicativo.

Una intervención crítica y acertada no sólo lo es en cuanto a los materiales, sino que conlleva todo un trabajo multidisciplinario, en el que los estudios sociales y de la comunicación pueden aportar nuevas reflexiones y respuestas a las problemáticas que surjan.

Al revisar qué se ha estudiado ya al respecto, es decir ¿cuáles son las diferentes visiones de la restauración y cómo se relacionan con la interpretación?, nos percatamos de que hay muchos textos y trabajos de investigación que consideran a la interpretación o a la valoración como elementos fundamentales, pero ninguno de ellos toma como tema central la explicación de por qué la restauración es un fenómeno de interpretación, ni hace una revisión centrada en las obras de arte como formas simbólicas.

Esta nueva perspectiva, de estudiar la restauración de arte desde la comunicación, ayuda a indagar en los fenómenos de conservar y restaurar más allá de lo material, en el objetivo de transmitir las obras a futuro y respetar el mensaje artístico. Así, es posible explicar de forma más amplia y detallada por qué la restauración es un acto crítico, y por qué requiere de todo un proceso de investigación y análisis previos.

El análisis de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* conforme a la hermenéutica profunda ayuda a comprender la complejidad de la interpretación, y su papel en la restauración de la obra. El estudio de caso da un panorama de cómo una misma obra es vista desde distintas perspectivas en el transcurso de la historia, y de por qué lo simbólico es esencial para explicar por qué se conservan y restauran ciertos objetos.

El análisis sociohistórico incluyó un estudio sobre las instituciones de la época, la biografía del autor, y la fortuna crítica de la escultura, es decir, su historia desde su

creación hasta la actualidad. Lo anterior, dio mayor claridad sobre el distanciamiento entre la época de Manuel Tolsá y la época actual.

Durante el virreinato, la difusión de las imágenes era lo que permitía validarse ante la sociedad como figura de autoridad, pues de nada servía ser rico o noble si no se tenía esa apariencia. De hecho, aparentar ser rico o poderoso era tan importante como serlo en realidad. Fácilmente se confundían las representaciones con lo real.

Los paseos a caballo estaban entre las prácticas más comunes para lucirse en sociedad y, por ende, era lógico representar a un monarca a caballo para resaltar su autoridad en la Nueva España. Este acto era un referente de la vida cotidiana de aquella época, pero en la actualidad ya no se percibe de la misma forma, pues no estamos habituados a ver paseos a caballo.

En cuanto a las instituciones, resulta significativo el estudio de la Academia de San Carlos, donde Manuel Tolsá llegó para ser profesor de escultura. En la época de Tolsá, la Academia tenía un método de enseñanza basado en la imitación de los modelos clásicos, por lo que su tendencia era el arte neoclásico. No obstante, según la biografía de Tolsá, en su formación valenciana sus influencias habían sido variadas y su estilo se apegaba a los cánones neoclásicos, pero con algunos elementos barrocos.

La función original de la estatua fue quedar bien con Carlos IV al hacerlo más cercano a súbditos que jamás lo verían en persona. Sin embargo, dicha función se perdió tras la guerra de Independencia, y que la estatua se convirtió más bien en un monumento de arte debido a sus cualidades artísticas y estéticas. Su ubicación en Plaza Tolsá, la asoció, además, con la figura de su autor, como arquitecto y escultor, y también con el Museo Nacional de Arte (MUNAL).

La conservación de la Estatua ecuestre de Carlos IV, entonces, no consistió sólo en la persistencia de sus materiales, sino que también implicó justificar su valor para la sociedad mexicana, y mantener discursos a lo largo del tiempo sobre la importancia de la obra. Con esto, se evidencia que los procesos de comunicación e interpretación son claves en la salvaguarda del arte y los monumentos, pues en la interacción y difusión se cataloga a las obras como patrimonio nacional, local, o de la humanidad.

La forma en que el entorno influye en la resignificación de una obra también es un tema de comunicación, y que puede ayudar a resolver las polémicas y cuestionamientos sobre qué tan adecuado es mover una pieza de su ubicación original. En este caso, la escultura ya no podía ser devuelta a la Plaza Mayor por la carga que tendría ubicarla frente a la sede del poder, y por los usos que adoptó más adelante el Zócalo, cuya afluencia de gente lo haría inadecuado para observar la escultura y quizás la pondría en riesgo.

La segunda ubicación, en Paseo de la Reforma, tampoco era adecuada, pues la estatua era opacada por los grandes edificios a su alrededor, y la contaminación de los automóviles la ponía en riesgo de ensuciarse y degradarse más rápidamente. Su catalogación como monumento de arte, y su traslado a la Plaza Tolsá, fueron producto de un proceso histórico de interacción y reflexión sobre las cualidades que tiene la escultura, que la hacen única.

La *Estatua ecuestre de Carlos IV* destaca más por sus valores formales que por los históricos. Pero ¿cuáles son esos valores formales que hacen que la obra destaque?

Según el análisis realizado, la escultura en general se apega a los parámetros del arte clásico descritos por Winckelmann y Audran: tiene unidad, equilibrio, musculatura marcada, y proporciones del cuerpo según las medidas clásicas. Sin embargo, el rostro no es como los modelos clásicos, pues la nariz es curva y el gesto expresivo. Además, la ropa tiene muchos pliegues, bifurcaciones y decoración, por lo que en la vestimenta hay elementos barrocos.

Las categorías de Rudolf Arnheim y Mary Acton confirman la unidad de la escultura, pues el recorrido que se hace con la mirada lleva de una parte a otra con un orden llevado por las diagonales. También el equilibrio es confirmado, pues hay una compensación entre elementos que apuntan en diferentes direcciones, y el mayor peso de la obra está en la parte inferior.

En el aspecto formal, la escultura se distingue por ser muy equilibrada y por congelar un momento de tiempo a la vez que refleja movimiento. Sus formas son dinámicas porque tienen variedad, particularmente en partes de que asociamos al movimiento: las patas del caballo tienen diferentes posiciones, todas distintas al reposo y que crean curvaturas en los espacios negativos de la escultura.

Otro aspecto destacado es la escala, pues es mucho mayor al tamaño real de un hombre o un caballo, lo que le da un aspecto imponente. Pero, al estar al aire libre, las grandes dimensiones no resultan invasivas para el espectador, sino que únicamente le dan más presencia a la obra.

En términos de la restauración, integrar el análisis formal de las piezas sirve para saber qué elementos son básicos en la experiencia del observador y cuáles son indispensables para entenderla. Es decir, que esta forma de estudiar la obra aporta un acercamiento concreto a la percepción de las obras restauradas, al reconocer qué aspectos de su materialidad son necesarios para mantener su unidad potencial.

Con el paso del tiempo, el *Caballito* perdió su función original de resaltar una figura de autoridad, pero conservó las características formales que la destacan, como la mezcla de neoclásico con elementos del barroco, su excepcional tamaño, y la dinámica que da la impresión de un caballo que camina.

Además, cambió la forma de acercarse a la estatua debido al nuevo pedestal, que la colocó mucho más elevada que el original; y a su reubicación en Plaza Tolsá, que la aproximó a otra obra del artista valenciano y la convirtió en uno de los monumentos más representativos del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Los planteamientos de Cesare Brandi y Umberto Baldini sobre el concepto de restauración, tienen relación con las formas simbólicas debido a la importancia que se le da a la transmisión del mensaje, y la consciencia sobre la doble polaridad estética e histórica de las obras. Las teorías de la restauración no sólo son susceptibles de un análisis comunicacional, sino que integrar el tema de la interpretación abre un panorama más amplio al hablar de acto crítico e historicidad.

Las intervenciones sólo actúan sobre la materialidad de las obras de arte, y dicha materialidad es distinta a la imagen. La imagen percibida puede cambiar con el paso del tiempo, no sólo debido a los cambios en la materialidad, sino también debido a los cambios en el contexto del observador.

Al contrastar el sentido original del *Caballito* con los discursos institucionales en torno a su última restauración, terminada en 2017, fue notorio cómo las valoraciones recientes en torno a la obra se centran en la hazaña de Tolsá para realizarla con calidad y

de una sola pieza, y en su calidad de patrimonio artístico y cultural. En cambio, la figura de Carlos IV apenas es mencionada.

La nueva ubicación de la escultura no sólo cambia la forma de observarla por la manera en que se puede mover un observador alrededor de ella. De acuerdo con la explicación de los restauradores del *Caballito*, Liliana Giorguli y Arturo Balandrano (RADIO INAH, 2017), los espacios también tienen una carga simbólica: la Plaza Mayor estaba frente a la sede del poder, y la Plaza Tolsá está frente a una obra arquitectónica del artista.

A partir de los contrastes entre la percepción original de la obra y la percepción en la actualidad, dimos respuesta a algunas interrogantes. Si la restauración sólo actúa sobre lo material, ¿por qué es importante el enfoque de la historicidad? Conforme a los planteamientos de John B. Thompson, las obras de arte y los monumentos son formas simbólicas. Están hechos dentro de la cultura humana y únicamente pueden ser entendidos en ella:

Las formas simbólicas no subsisten en el vacío: se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas. Aun las obras de arte que parecen eternas y universales se caracterizan por condiciones definidas de producción, circulación y recepción, desde las relaciones de mecenazgo en la Florencia del siglo XVI hasta las salas de exhibición en las modernas galerías o museos de arte, desde las cortes de la Viena del siglo XVIII, hasta los salones de concierto, las pantallas de televisión o los discos compactos de hoy. (Thompson, 2002, p. 409)

La cultura cambia con el tiempo y de una sociedad a otra. Así, puede haber tantas formas de entender el arte como lugares y épocas. Si la restauración parte de la idea de la obra de arte como algo distinto a los objetos cotidianos y utilitarios, es porque esta idea es producto de un proceso histórico de reflexión.

Dado que evitar los *falsos históricos* es una de las máximas del restaurador, es necesario que las intervenciones tengan un enfoque de historicidad. Esto no se refiere sólo al contexto sociohistórico que dio origen a un objeto, sino también la consideración del espacio y tiempo actuales. El restaurador debe ser consciente de que existe un distanciamiento entre su tiempo y el de la creación de la obra, y que esto influye en la percepción y apreciación del objeto.

Aunque las intervenciones se realizan sólo en la materialidad de los objetos, el sustento, la razón y los objetivos que llevan a intervenir un objeto son externos al mismo.

La máxima del respeto al autor es producto de toda una reflexión filosófica, que existe dentro del pensamiento y la interacción humana. Ningún material nos dice por sí mismo por qué es importante y cómo debe tratarse, esto es parte del valor simbólico que tienen las obras de arte.

De acuerdo con John B. Thompson (2002, pp.406-408), el estudio de las formas simbólicas es un campo pre interpretado, y que debe empezar por hermenéutica de la vida diaria. Es decir, que desde que se producen y difunden, las formas simbólicas conllevan una interpretación, y la labor del investigador es hacer una reinterpretación, considerando la diferencia entre su contexto y el espacio-tiempo de origen de la obra. La vida cotidiana es el punto de partida porque define la manera en que estamos habituados a recibir y producir formas simbólicas.

El enfoque de la historicidad es parte de la valoración del restaurador sobre el origen y la antigüedad de la pieza a intervenir, lo que lo hace consciente de su responsabilidad y de la importancia de no generar un falso histórico. Conocer el contexto de creación de una obra, además, implica tener datos sobre la técnica de factura, los materiales, y los cambios que ha sufrido por la acción del tiempo. No se puede valorar el estado actual de una pieza sin antes tener indicios sobre su estado original.

Es debido a la reflexión histórica, y de la materialidad del objeto a lo largo del tiempo, que la restauración es llamada “Acto Crítico”. El tercer acto, o acto de la restauración, es un acto crítico porque se distingue tanto del primer acto –de la creación de la obra–, como del segundo acto –del paso del tiempo–. Umberto Baldini, quien define los tres actos en su *Teoria del restauro*, habla de un entendimiento de la obra que sólo se puede realizar críticamente:

(...) in ogni caso non può essere o divenire atto meccanico dal momento che è soprattutto e in ogni senso solo ‘atto critico’ capace di riacquisire nei loro rapporti quei valori ch si possono ancora cogliere nell’opera: per trovarli occorre saperli cercare (ecco l’atto di filologia) senza bisogno di inventarli, ricrearli o modificarli (ed ecco il nostro intervento, la nostra ‘manutenzione’). (Baldini,1983, p. 55)²⁹

²⁹ (...) en cualquier caso no puede ser o volverse acto mecánico desde el momento en que es sobre todo y en todo sentido sólo ‘acto crítico’ capaz de recuperar en sus relaciones aquellos valores que se pueden aún captar en la obra: para encontrarlos ocurre saberlos buscar (aquí el acto de filología) sin necesidad de inventarlos, recrearlos o modificarlos (y aquí nuestra intervención, nuestra ‘manutención’). (Traducción Propia)

Así, la restauración se distingue de un acto mecánico, que sólo es físico y directo en la materialidad, porque también conlleva una profundización sobre los valores de la obra: cómo cambió con el paso del tiempo tanto de forma positiva como negativa, y cómo devolverle sus cualidades sin crear un falso ni sustituir la acción del artista.

Al profundizar en la obra de esta manera, identificamos sus elementos básicos, reconocemos cuáles han cambiado, y qué aspectos interfieren en la percepción correcta de la imagen. El objeto artístico, por ende, transmite una idea o una experiencia que se conserva a través de la materialidad. La restauración no puede deslindarse de esta búsqueda del sentido en las obras y, por ende, es un fenómeno de interpretación que puede incluirse dentro del campo de estudio de las formas simbólicas.

El “acto crítico” del que habla Umberto Baldini requiere de investigación y análisis previos a la intervención, mismos que previenen los falsos históricos, las imitaciones, y las sustituciones del acto creador. La investigación que llevamos a cabo nos mostró que dentro del campo de la interpretación se pueden explicar mejor los procesos de valoración, percepción, difusión y reconocimiento de las obras artísticas.

El arte es inseparable del significado y de la evolución histórica de la forma en que los seres humanos producimos, transmitimos y recibimos las imágenes. Al tomar en cuenta este punto de vista, la restauración resulta un fenómeno con un fundamento comunicativo, en que es necesario identificar los procesos de generación de la obra, de difusión a lo largo del tiempo, de construcción de discursos, y de reinterpretación.

En este sentido, la hermenéutica profunda planteada por John B. Thompson es una metodología útil para la restauración y, en la investigación que llevamos a cabo, mostramos cómo puede utilizarse en un caso de estudio específico. El análisis de la obra en tres fases nos sirvió para ver cómo se ha transformado la función de la obra a lo largo del tiempo, y en qué se fundamentó la acción de repigmentar la obra tras sufrir un daño irreversible.

Como vimos en el caso del *Caballito*, el análisis sociohistórico, el análisis formal, y la interpretación, nos sirven para situar la obra en el contexto actual y en comparación con su contexto de origen. Comprendimos con ello, además, la importancia de su antigüedad, en contraste con los usos que se le dan a la imagen en nuestros días.

La postura crítica y con enfoque tanto estético como histórico, ayuda a resolver las controversias en torno a obras que han sufrido traumatismos o daños irreversibles. En esta investigación mostramos cómo las tres fases de la hermenéutica profunda sirven como una metodología acorde tanto a la postura crítica de la restauración, como a los estudios de fenómenos de comunicación.

Planteamos, así, a la hermenéutica profunda como una herramienta nueva que se puede introducir en los estudios relacionados con conservación y restauración. Además, al abordar un caso de estudio, mostramos de forma específica cómo se puede aplicar dicha metodología para analizar las obras de arte en sus procesos de restauración.

En la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, el análisis nos mostró que su función original se perdió, pero su fundición en una sola pieza aún es una hazaña admirable; y que se ha convertido en un monumento de arte por su calidad en cuanto a valores formales.

El daño irreversible provocó cambios de coloración en el metal, por lo que fue necesario repigmentar para que resaltaran otros aspectos mucho más relevantes que el color, que principalmente sirve para dar unidad a la obra. Como vimos, sus características más relevantes formalmente son el equilibrio, la escala y la dinámica, que la convierten en una estatua balanceada, de gran tamaño, y que da la impresión de un movimiento congelado.

De este modo, la hermenéutica profunda ayuda a comprender la restauración de la estatua de otra manera, al analizarla de forma sociohistórica, formal, y sintetizar las dos fases anteriores en una interpretación.

El marco metodológico planteado por John B. Thompson es muy flexible, en tanto que considera que las herramientas de análisis deben adaptarse al objeto de estudio específico. Al introducir este tipo de análisis a los estudios sobre restauración, estamos proponiendo una metodología que no sólo amplía las investigaciones en cuanto a la percepción y el significado de los objetos, sino que puede aplicarse a todo tipo de obras.

Como señalamos al finalizar nuestro último capítulo, la restauración debe ser tan amplia y diversa como lo son las obras de arte y los monumentos. En este sentido es pertinente la hermenéutica profunda, pues delimita sus fases, pero no las herramientas para llevar a cabo cada una. Esta metodología puede adaptarse a las características de cada medio u objeto.

Por ejemplo, el *Caballito* es una obra que no nos cuenta ninguna historia y por ello no es narrativa, pero hay muchas otras que sí, y en las cuales la narratología sería fundamental para la fase de análisis formal. También habrá objetos creados en torno a movimientos sociales o protestas políticas, en los que será necesario un mayor énfasis en el análisis de la ideología.

En las piezas no figurativas, el análisis no se referirá a lo que representan, sino a su composición y qué valores tiene, considerando el contexto de producción. En casos en que las obras están destinadas a ser efímeras, la pregunta más bien será si la restauración es posible y pertinente.

En suma, con esta investigación aportamos una nueva perspectiva para estudiar el fenómeno de la restauración dentro de los temas de ciencias de la comunicación. Mostramos cómo la interpretación es inherente a la apreciación de obras de arte y por ello necesaria para entender por qué se conservan o restauran ciertos objetos.

La hermenéutica profunda es una metodología para acercarse a las obras de arte con un enfoque que toma en cuenta tanto su materialidad y su aspecto formal, como su historicidad. Dicho enfoque es útil para la restauración, en tanto que esta no puede ser acultural ni dejar de lado el sentido de los objetos restaurados.

La restauración, en tanto “acto crítico” con una doble historicidad, debe considerar el origen de la obra y el distanciamiento debido al paso del tiempo. Es un proceso que requiere de herramientas metodológicas, y la hermenéutica profunda es muy adecuada en este sentido, dado que las obras de arte son, sin excepción, formas simbólicas.

Cuando el restaurador se acerca a la obra, no sólo físicamente, sino también en su conocimiento sobre ella, descubre la multiplicidad de significados que puede tener. Interpreta un campo preinterpretado y lo actualiza conforme a su contexto, pero siempre con un máximo respeto al acto creador del autor.

Como en el caso de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, aunque se pierdan las funciones originales que dieron relevancia a la obra, pueden surgir otras nuevas, y los valores formales que se conserven también pueden cobrar mayor importancia con el tiempo.

La restauración es, entonces, un fenómeno de interpretación en el que una materialidad tiene un sentido y un valor, sin los cuales no se justificaría su conservación a

futuro. La hermenéutica profunda, propuesta por John B. Thompson, es apta para estudiar este fenómeno, dado que toma una postura crítica, consciente tanto de la materialidad como de la historicidad, y puede adaptarse a cualquier tipo de forma simbólica.

Con estas bases teóricas y metodológicas, la comunicación se puede sumar a los debates interdisciplinarios sobre cómo determinar si una intervención es adecuada o no, y sobre cómo evitar un falso histórico a la vez que se mantiene la unidad de la obra.

Lo planteado por Thompson es únicamente un enfoque de cómo se pueden estudiar las obras de arte como formas simbólicas y los procesos de restauración como fenómenos de interpretación. La comunicación tiene muchas otras teorías y vertientes que pueden ser exploradas para ahondar en el tema. Por ejemplo, la ideología y la relación del arte con el poder, las instituciones, los discursos y la difusión de las obras, son temas que también pueden aportar a la discusión sobre la relación entre restauración e interacción social.

Se puede ahondar en el tema de los traumatismos, los daños irreversibles, y las reconstrucciones, al contrastar el problema de los falsos históricos con el impacto social de la desaparición de un monumento. Con la pérdida de una edificación también cambian los ambientes y la interacción que se establece con ellos. Todos estos procesos ya no hablan sólo de la materialidad, sino también de todas las relaciones humanas en torno a ella.

La perspectiva de la comunicación también permite abordar la restauración de edificios, en la que también hay un componente utilitario por la utilización de los espacios, y la de cine, en la que no hay un solo original de la obra, sino que pueden existir muchas copias consideradas como originales.

Incluso, al hablar ya no sólo de restauración sino de conservación y manutención, esta metodología nos sirve para profundizar en la percepción y el significado de los objetos. Por ejemplo, cuando objetos al exterior son trasladados a interiores para su conservación en condiciones más controladas, podemos indagar qué implicaciones tiene en términos de comunicación e interpretación.

También es posible hablar de lo que sucede mientras los procesos de intervención se llevan a cabo: la instalación de andamios que ocultan los monumentos y su relación con el turismo, la colocación de mantas publicitarias para cubrir edificios en restauración, o la colocación de mantas con la imagen de la obra. Este tipo de fenómenos constituyen

interferencias en la manera habitual de apreciar las formas simbólicas, y sería interesante saber cómo son percibidos tanto por los restauradores como por observadores externos.

El enfoque de la restauración en términos de interpretación y comunicación ubica a las intervenciones en un contexto y se pregunta tanto por los motivos de la conservación como por los significados que se busca transmitir a futuro. Aunque en este trabajo nos hemos enfocado en obras de arte y monumentos, también hay otros objetos que se consideran valiosos y por ende son restaurados: libros, documentos, vasijas, joyería, entre otros.

¿Por qué algo utilitario, como un instrumento musical o un juguete, se conserva en un museo? Si no se trata de una creación artística, o no se conoce al autor, ¿en qué criterios se basa la restauración? ¿Cómo entender lo que otras culturas consideran arte y valoran como objetos que se deben transmitir a futuro?

Estas y otras preguntas pueden resolverse con ayuda del enfoque de la comunicación. Al estudiar la restauración como fenómeno complejo de interpretación, nos acercamos más a su objetivo: que los objetos dotados de significado en nuestro presente también puedan generar experiencias en el futuro.

ANEXOS

ENTREVISTA CON ENRIQUE VACA CHRIETZBERG



Fig. 1. Enrique Vaca Chrietzberg en su jardín. Fotografía propia.

Enrique Vaca Chrietzberg es arquitecto egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde fue profesor durante 60 años. Además de su trabajo en la torre Nonoalco en Tlatelolco, y en el Templo Mayor, uno de los proyectos más importantes que realizó fue el traslado de la *Estatua ecuestre de Carlos IV* a su ubicación actual.

En el comedor de su casa –proyectada por él, con geometrías armónicas por fuera y diversos desniveles por dentro– ofreció una entrevista muy amplia, en que la que detalló cómo fue el proceso de traslado del *Caballito* en 1979, y qué significado para él de manera personal y profesional.

Primero, me gustaría que me hablaras brevemente de tu trayectoria.

A ver, mira, pues yo nací en 1800... ya no me acuerdo (ríe). No, mira, mi trayectoria como arquitecto: básicamente yo soy *viviendólogo*, me especialicé en vivienda de interés social. Entonces hicimos como 43 módulos sociales para FOVISSSTE, fue un buen número, proyecto y dirección arquitectónica únicamente, nunca me metí a construir.

Eso fue en términos generales. Ahora, mi trayectoria en la Facultad: yo estuve en la Nacional Preparatoria en San Ildefonso (se pone de pie en señal de respecto a la institución). Ahí hice la preparatoria, y luego tuve la suerte de estudiar tres años en San Carlos, arquitectura. Fíjate qué afortunado soy: tres años en San Carlos y dos en Ciudad Universitaria. Ciudad Universitaria se inaugura en 1954, yo entré a cuarto año ahí; estuve primero, segundo y tercero en San Carlos y el cuarto ya me fui a Ciudad Universitaria.

Obviamente, como tú comprenderás, en San Carlos tuvimos una pléyade de arte encima. Convivimos, porque estaba arquitectura en la planta alta, con una biblioteca verdaderamente sensacional. Que se pasa para acá una parte, porque parte se queda. Estábamos en San Carlos, Artes Plásticas y Arquitectura: Arquitectura en la planta Alta, y Artes Plásticas abajo. Nos comunicábamos mucho, bajábamos a dibujar y a modelar a la Planta Baja, teníamos la biblioteca, y además estaba toda la galería que hoy forma el Museo de San Carlos. Entonces vimos toda esa galería, estaba a nuestra disposición. La biblioteca la dirigía Lino Picaseño.

En fin, nos pasamos a Ciudad Universitaria, ahí estudié mis últimos dos años, cuarto y quinto. La materia más importante en arquitectura es *Proyectos*, que en mi época le llamaban “composición arquitectónica”. Porque, tú sabes, una cosa es tener un elemento y otra es componerlo artísticamente.

Le decía yo a uno de mis alumnos, cuando todavía no me retiraba –tengo doce años que me retiré–, estaba ya el proyecto, ya funcionaba, conectaba por allá la circulación del servicio, los servicios generales, creo que era un hotel. Le digo “Ya está el proyecto, ahora componlo”, “¿Cómo?”, “Tiene que tener una armonía, tienen que coincidir unas cosas con otras para que te diga algo”. Y le puse este ejemplo, que te lo platico porque me gusta mucho. Le dije: “Fíjate que había un señor que tenía cuatro sonidos ‘pa, pa, pa, pa’. Llegó otro y le dice ‘yo también los tengo: pa, pa, pa, pa’. Y llegó otro ‘y yo también los tengo: papa, pA, PAA’. Eso es componer. Hacer que

unos elementos te digan algo: *Quinta Sinfonía* de Beethoven, como tú debes comprender. Entonces eso fue lo que me formó arquitectónicamente en la Facultad: la clase de composición.

Bien, restauración no estudiamos. Sin embargo, yo me he dedicado mucho a la restauración porque tengo mucho amor al arte y todo lo que pudiera yo intervenir para que éste progrese. Yo tengo de arte más de 200 libros y de lo demás lo que tú quieras. A mí me ha interesado mucho el arte.

Vamos a hablar tal cual, haciendo caso omiso de las modestias. Yo tuve la gran fortuna de terminar con todos los honores universitarios. Tengo mi diploma de primer lugar: se daba un diploma a toda la generación, incluyendo todos los grupos, por alto promedio. Yo tengo el primer lugar, segundo, cuarto y quinto, me falló el tercero. Eso me dio el diploma al mejor pasante, o sea, el más alto promedio en toda la carrera. Y luego en mi examen profesional tuve mención honorífica. Entonces, todas esas conjuntadas me llevaron a que me otorgaran la medalla Justo Sierra.

Bien, eso fue mi vida universitaria. En las dos escuelas fue un gran placer. En San Carlos ya te platicué del arte, además estábamos en un recinto cerrado. Luego en Ciudad Universitaria era un campo abierto, como en el 54 se cambió la Universidad, todo el campo era para nosotros, la alberca maravillosa, los frontones. Eso nos dio un cambio a vivir Ciudad Universitaria y se perdió un poquito aquella cohesión de facultad cerrada, porque acá ya estábamos diversos. Y además se dividió en nueve talleres, cada taller era dirigido por uno de los arquitectos que acá en San Carlos eran directores de proyectos.

En fin. Luego, puse mi despacho con el arquitecto Emilio Carrera y el arquitecto Enrique Ávila. Hicimos mucha obra. Y cuando se estaba haciendo Nonoalco, Tlatelolco, la torre triangular –que en aquél entonces era la más alta de concreto armado en el mundo–, en esa época decían que si la supervisión la podía hacer un ingeniero o un arquitecto, y el arquitecto Aguirre Cárdenas, que era el director, dice: “yo conozco la solución”. Y me nombró a mí para dirigir la supervisión de la torre. Para mí fue una gran sorpresa, y una gran responsabilidad, porque yo tenía tres o cuatro años de haber salido de la facultad, tenía 28 años. Era un escuincle todavía y me sueltan el elefante ese...con mucho éxito. Eso me llevó a aprender y estudiar mucho: de día supervisaba y de noche estudiaba, para poder sacar el buey de la barranca.

Además, tenía mi oficina, que instalé al día siguiente que yo terminé mi carrera. En el sótano de la casa de Emilio compramos y pusimos nuestras cosas, y empezamos a trabajar.

Tuvimos mucho trabajo de vivienda, sobre todo, le proyecté a FOVISSSTE e INFONAVIT. Eso fue básicamente mi trayectoria.

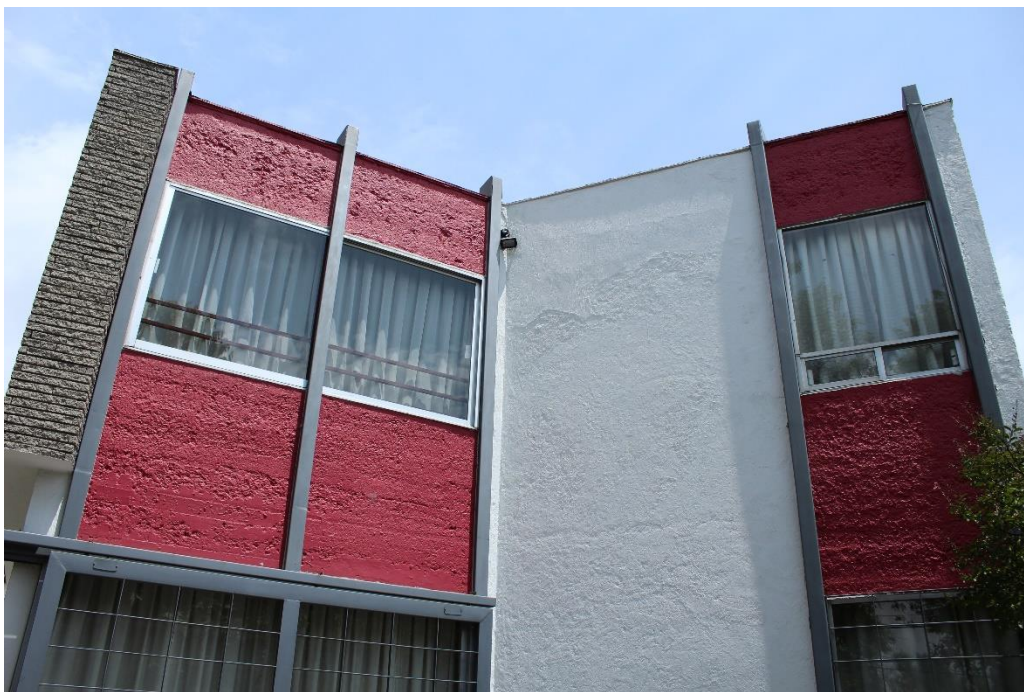


Fig. 2 Casa de Enrique Vaca, proyectada por él. Fotografía propia.

Terminando quinto año, yo le tenía miedo a una materia porque tenía un amigo que la había reprobado cinco veces. La materia se llamaba en aquél entonces *Mecánica*, ahora es *Estructuras I*. Cuando yo entré y vi en mi tira de materias “*Mecánica*”, se me erizaron los pelos. Me puse a estudiar desde el primer día; diario hacía yo un ejercicio, que cuando acabé el año yo era una “chucha cuerera” en esa materia ¡Y saqué 10! Diez en una materia en la que reprobaba el 85 por ciento de los alumnos. Levantó polvo, lo supieron en la dirección: “Vaca sacó 10”. Yo seguía preparando a mis compañeros y cuando terminé la carrera el director me dijo: “Vaquita, ahí está un grupo titular para usted”. Desde entonces di clase por 60 años, ininterrumpidamente.

En la torre de Nonoalco, Tlatelolco, me brinqué esto, entramos a supervisar y formábamos parte de un grupo de supervisores que comandaba el ingeniero Alberto Burlón. Hicimos una sociedad muy bonita, SONSA le llamábamos: Sociedad del Arquitecto, pura vacilada, ¿no? Ahí había un señor supervisor en las instalaciones de gas, que se unió a nosotros, era un tipazo. Este señor se llamaba Carlos Molina, ahí nació la amistad que realmente fue una amistad fraterna entre tu abuelo y nosotros. Al grado que todavía tu abuelo soltero, una vez yo ya casado me fui a Roma, y los muchachos se quedaron aquí con su abuela, confinados. Tenían 8, 10 años, y había ese señor,

Carlos Molina, que venía los domingos y los llevaba a Chapultepec y todo. Entonces para mis hijos representó mucho este señor. Esto te lo cuento para que sepas lo hermosa que es una amistad de acá (señala el corazón), que no se olvida con los años.

Entonces, toda mi trayectoria fue con mi oficina, hicimos proyectos. proyecté en toda la república, y en la universidad seguí dando clase los primeros años, de *Estática*, después me metí a estructuras y cuando me consideré con cierta experiencia me metí a dar *Proyectos*, o sea *Composición*.

Por conexiones que tuvimos, haciendo a un lado la modestia, teníamos un grupo Emilio Carrera y yo, con Enrique Ávila. Éramos de primera línea como arquitectos y como personas, entonces las personas nos tenían muchísima confianza. Se necesitaba que cambiaran el *Caballito*, y lo iban a nombrar a un restaurador, Tercier, no me acuerdo el nombre. Pero como no tenía elementos técnicos, ella se dedicó nada más a revisar la restauración del animalito, y nosotros nos hicimos cargo de trasladarlo. Fue una asignación, no fue concurso: “Ustedes lo hacen”, porque teníamos el prestigio y la capacidad de hacerlo, y desde luego, obedeciendo al INAH y a Tercier. No como hicieron estos imbéciles después.

Te voy a decir un dato: a nosotros Tercier nos exigía lavarlo con agua destilada, no agua purificada, y un jabón líquido que trajimos de Canadá, y así lo lavamos. Y luego llegan estos imbéciles y lo lavan con ácido nítrico, al 30 por ciento. Obviamente acabaron con la pátina de Tolsá.

Después se restauró, cometieron algunas...(silencio) pues quedó bien. Ya me invitaron a verlo, desde luego yo estaba muy dolido porque atentaron contra una obra que yo amaba mucho, que yo amo mucho. Míralo, ahí está (señala una acuarela del *Caballito* en la pared. Fig. 3). Una acuarela del arquitecto Mendiola.

Bien, entonces nos encargaron el traslado del animalito. El *Caballito* lo manda fundir el marqués de Branciforte. Entonces se pide audiencia al rey Carlos IV, y Branciforte lo que quería era hacerle la barba. Y determinan que lo haga Manuel Tolsá, eminente arquitecto y escultor valenciano, radicado en México, pero, como tú ya has vivido, hay que inaugurar, aunque no esté acabada la obra, desde entonces ya sucedía lo mismo. Entonces construyeron en la Plaza Mayor, para que inaugurara el virrey, una meseta, un soporte, un pedestal, el nombre correcto es “zócalo” – de ahí el nombre del Zócalo–, con una reja perimetral. Entonces hicieron un caballito de madera, de estuco, lo doraron y lo inauguraron con gran pompa y pachanga.

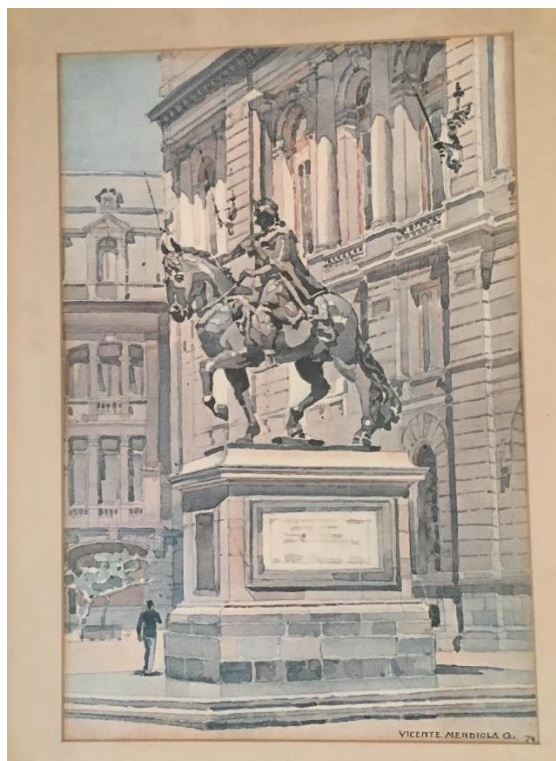


Fig. 3 Acuarela del Arquitecto Vicente Mendiola.

El *Caballito* lo funde Manuel Tolsá en los patios de lo que era el Convento de San Jerónimo, y fue una hazaña la fundición porque fueron 450 quintales. Hay ahí una cosa que quiero que tengas cuidado, porque según la historia y lo que yo leí —obviamente cuando hicimos el traslado me tuve que meter para ver a quién estaba yo sirviendo—, entonces hablaba de 450 quintales y el quintal castellano era de 46 kilos, de modo que me da 20 toneladas. Hay allí un error, porque creo que el *Caballito* andaba en 13 toneladas.

Al *Caballito* ponle 18 toneladas, yo calculé todo con 25 toneladas, pero eso fue como margen de seguridad, ¿me explico? Pero 25 toneladas con todo y lo demás, ahorita te platico...

Entonces, el *Caballito* estuvo en la Plaza Mayor, estuvo de 1803 a 1824...

[Hace una pausa]

Se construye de 1796 a 1803, se inaugura en 1803. Dura ahí hasta 1824. Terminan la pelea de la independencia en 1821, y entra el Ejército Trigarante con gran pompa y circunstancia... Pero yo quería decir una aclaración: Carlos IV como persona era una facha, después de la Independencia

todo era contra Carlos IV, además de que cuando te independizas de un elemento ese elemento va pa' afuera.

Además de que ya era necesario quitar a Carlos IV por ser una persona nefasta, ordenan fundirlo para hacer cañones. Entonces la Real Universidad de México, hoy la UNAM (se pone de pie y vuelve a sentarse), dice "Esta es una obra de arte, yo me hago cargo de ella". Y lo trasladan del Zócalo a los patios de la antigua universidad. Esta universidad estaba donde hoy está la Suprema Corte de Justicia y hay unos grabados que tú debes conocer donde está el animalito dentro de un claustro con arcada, eso es de los patios de la universidad. Ahí permaneció de 1824 a 1952.

En el 52, ya cuando los ánimos se habían calmado, y habían demostrado la importancia artística del *Caballito*, entonces lo trasladan a Reforma y Bucareli.

Nosotros lo movimos en 1979. Sergio Zaldívar nos encarga el traslado, a Emilio Carrera y Enrique Vaca...y Ernesto Filiver, que ya murió. Sergio Zaldívar era secretario de obras creo, o era Rincón Gallardo. El que nos conocía más y dio causas de toda esa confianza fue Rincón Gallardo, le ha de haber dicho a Zaldívar, y nos encomendaron a nosotros el traslado. Entonces realmente los que lo trasladamos fuimos Carrera y yo, y Ernesto Filiver trabajaba con nosotros. Zaldívar fue el que nos favoreció con eso.

Te voy a contar una anécdota que era muy secreta (risas). Sí, sí, no lo sabíamos más que tres personas en México. Nos brincamos a un presidente y no queríamos que se supiera, ya ahorita el presidente se murió y es otra cosa. Dentro del pedestal quedó un hueco. Al frente del pedestal quedó una piedra con un escudo del Departamento del Distrito Federal, esa piedra se quitaba y había un ducto para que cupiera en la base de la cimentación. Entonces, el presidente López Porpillo (risas) iba a meter unos documentos. Hicimos una cápsula de acero inoxidable, perfectamente hermética, desinfectada, y se metieron todos los documentos del traslado. Se metió una colección de monedas y billetes de cuño de entonces, se metió una acuarela del arquitecto Mendiola, se metió el acta del cabildo que ordenaba mover el *Caballito*, dando sus razones. Porque, tú ya lo sabes, pasaban diez mil coches, pero nadie lo veía, y sí se dañaba con el óxido. Acá sí lo vemos, aunque no seamos diez mil.

Entonces se metió a la cápsula y había un jefe del Estado Mayor Presidencial, un general Godínez, que como buen general era una basura el señor. Entonces "Bueno, general, aquí está todo. Nada más que vamos a meter todos los datos técnicos de cómo fue el traslado, fotografías de cómo fue el traslado". Es indispensable por si algún día se llega a mover, que tengan antecedentes y no

sufren lo que te voy a platicar que sufrimos. “Pues no, no vamos a meter nada de eso”, “Bueno, general, pero es lo lógico”, “¡No!”, “Diga una razón por la cual no”, “Porque no me da la gana”. “Ah, bueno, si vamos a régimen militar, se mueven como se dé la gana. Pues no se preocupe, no vamos a poner nada”.

Entonces fui al despacho y le dije a Emilio –Sergio Zaldívar también habla de ello–: “Oye, mira, si este señor hubiera sido gente decente, ahí muere. Pero es un majadero, ¿por qué vamos a respetarlo?”. Entonces mandé a hacer una cápsula igualita a la otra, nuestra cápsula: le metimos todos los papeles que teníamos, yo escribí una carta dirigida a la juventud que viviera en el momento de que fuera descubierto el *Caballito* después de muchos años, no sabía yo cuándo. Una carta “Yo, Enrique Vaca, hijo del ingeniero Enrique Vaca y de la señora Floretta Chrietzberg, casado con..., con los hijos...”, o sea, hice una relatoría de mi familia, con todos los sentimientos que tenía yo.

Una noche antes de la inauguración, me puse una gabardina y me puse la cápsula aquí (señala bajo el brazo). No sabíamos más que Emilio, el que hizo la cápsula, pero no sabía para qué era, Esteban Gutiérrez, mi maestro albañil, y yo. Esto era el día anterior como a las 2 de la mañana, le dije: “A ver, Estefanillo, voy a meter esto. Tú cuídame que nadie absolutamente, me vea, y me das la señal.” Yo andaba viendo, cuando me dice “ahorita, arqui” y va pa’ adentro. Entró primero que la de López Porpillo. Al día siguiente, gran inauguración, ya la verás.

La razón por la cual, no sé si tengas estos datos, la Universidad arguyó que no se fundiera, porque era una obra de arte, se basaba en que hay cuatro esculturas ecuestres que son las más perfectas y bellas que existen: el *Marco Aurelio*, en Roma; el *Gattamelata*, en Padua; el *Colleone*, en Venecia; y el *Caballito*. Verrocchio, el escultor, dijo que él donaba una escultura al Comendatore Colleone, pero que la condición era que la pusieran en la Plaza de San Marcos, en Venecia. Dijeron que sí, la hizo, pero por la constitución o lo que tú quieras, no está permitida ninguna escultura en la plaza de San Marcos. Entonces la pusieron en la Plaza de San Paolo, y San Giovanni, que si tú ves la Plaza de San Marcos está como dos kilómetros hacia Murano, dentro de la propia isla.



Fig. 4 Estatua ecuestre de Marco Aurelio, Autor desconocido. Recuperada en: http://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/esedra_di_marco_aurelio



Fig. 5 Gattamelata, Donatello. Recuperada en: <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/padua/gattamelata/gattamelata.html>



Fig. 6 Estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni, Andrea Verrocchio. Recuperada en: <https://educacion.ufm.edu/andrea-verrocchio-retrato-ecuestre-de-bartolomeo-colleoni-bronce-1488/>

Esas son las cuatro. Yo tuve suerte de hacer un viaje para visitar las cuatro esculturas: fui a Roma, de ahí me fui a Padua, a Venecia y de ahí me vine a México. Ahí tengo mis fotos de cuatro caballitos. Te lo digo para que veas el fervor que yo le tengo a este tema.

Ya me dijiste que los llamé Zaldívar y los llamé Rincón Gallardo, pero ¿específicamente cómo empezó tu involucramiento en el proyecto?

Rincón Gallardo y Sergio Zaldívar nos encomiendan a nosotros, CORCA S.A. era nuestra empresa, hacer el traslado. Y CORCA era Emilio Carrera, Ernesto Filiver, y yo, nada más. Tú lo haces por asignación, en aquél entonces las asignaciones directas no eran porque le diéramos mordida, era porque teníamos la capacidad. Jamás se habló, y lo quiero mencionar muy claramente, en este gobierno de basura que tenemos... nunca se conoció un cochupo, nunca vi un centavo ni recibí un centavo. Entonces eso nos lo dieron por nuestra calidad, no porque les dimos dinero, que fue lo que pasó en el último. Un imbécil soltó dinero, no sé si estoy lastimando gentes, dio dinero y desgraciaron la escultura, pero se quedaron con su dinero. El señor debería estar en la cárcel...

En fin, el *Caballito* lo trasladamos de la siguiente manera... Déjame traer papel, para hacerte unos croquis como Dios manda.

[Pausa para ir por el papel]

Ya que me contaste que estuviste en San Carlos, me gustaría saber cómo se veía en esa época a la figura de Tolsá.

La figura de Tolsá siempre ha sido gigantesca. Tolsá en su doble acepción: como arquitecto, nada más ni nada menos el Palacio de Minería, los remates de las torres de Catedral son de él, las balaustradas de Catedral y los tazones, te estoy hablando de lo que podríamos recordarnos, tiene muchas cosas. Como arquitecto fue muy perfecto y prolijo...lo de muy perfecto está mal dicho: es perfecto, no muy perfecto.

Fue un gran arquitecto y escultor. Por eso, cuando se decidió dónde se ponía [el *Caballito*], había una plaza que no tenía otro interés escultórico y aquí está (pone el dedo sobre la mesa) el Palacio de Minería, donde el eje principal de composición coincide con la puerta de Minería y con la puerta del MUNAL. En ese eje pusimos el *Caballito*, viendo hacia Minería, obviamente teniendo de respaldo el MUNAL. Si la calle de Tacuba estuviera hacia el otro lado, entonces la hubiéramos puesto viendo hacia el MUNAL.

Ahora, como escultor están muchas obras de él. De la obra de Tolsá... atrás de Catedral hay un restorán en la azotea sobre la calle de Guatemala, este es Catedral acá está el Templo Mayor (con los dedos, dibuja un mapa imaginario sobre la mesa) ...Yo intervine en el Templo Mayor: los muros gigantescos de 40 metros por 14 de alto, donde están los textos de Bernal Díaz del Castillo, yo lo hice, en contra del departamento de Cálculo de la SAOP, que dijo que mi teoría no funcionaba. Me quisieron ver chiquito y me terminaron pidiendo disculpas, ese fue un pleito así (marca con sus manos la medida del pleito). Yo intervine en esos muros, y la maqueta sobre la Gran Tenochtitlán, del lado oriente de Catedral, también la hicimos nosotros.

[Pausa, va a quitarse la chamarra]

Ahora sí, háblame del proyecto...

Mira, el *Caballito* estaba así (dibuja un esquema en papel blanco): éste es el piso, éste es el pedestal con todas sus molduras y sus chunches, su placa, y luego aquí está el animalito, aquí está el señor montado, sus orejas, su patita, etcétera. Entonces el problema era –no estoy a escala, desde luego, es que es mucho más grande–... (hace más grande el dibujo) bueno, ahí sí más o menos. Estamos

viéndolo ahora de frente (un nuevo dibujo), no de lado, las orejitas, el hocico, y las patas. Ahora sí ya lo siento proporcionado.

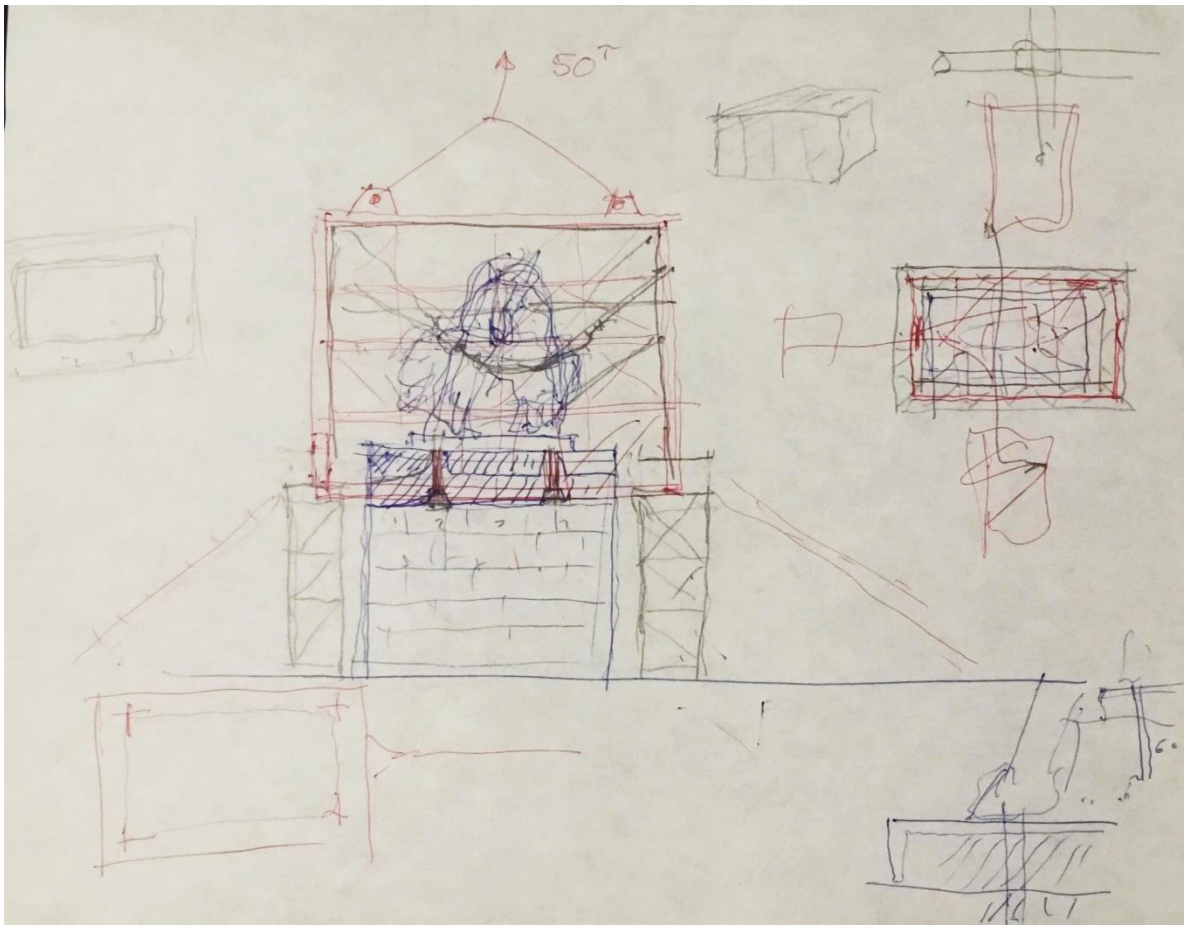


Fig. 7 Dibujos de Enrique Vaca.

En las patitas, tenía unas.... (dibuja) La base es una placa así, de bronce, y la pata que llega aquí donde está la pezuña tiene una barra de fierro dulce empotrada en la mampostería de 60 cm (Fig.8). Entonces no puedes agarrarlo y subirlo porque le rompes las patas. El fierro dulce se trabaja con forja a golpe, cuando el fierro lo combinas con carbono se hace el acero, y ese no lo moldeas a golpes, que tiene un módulo de elasticidad más grande, por eso se usa en construcción...

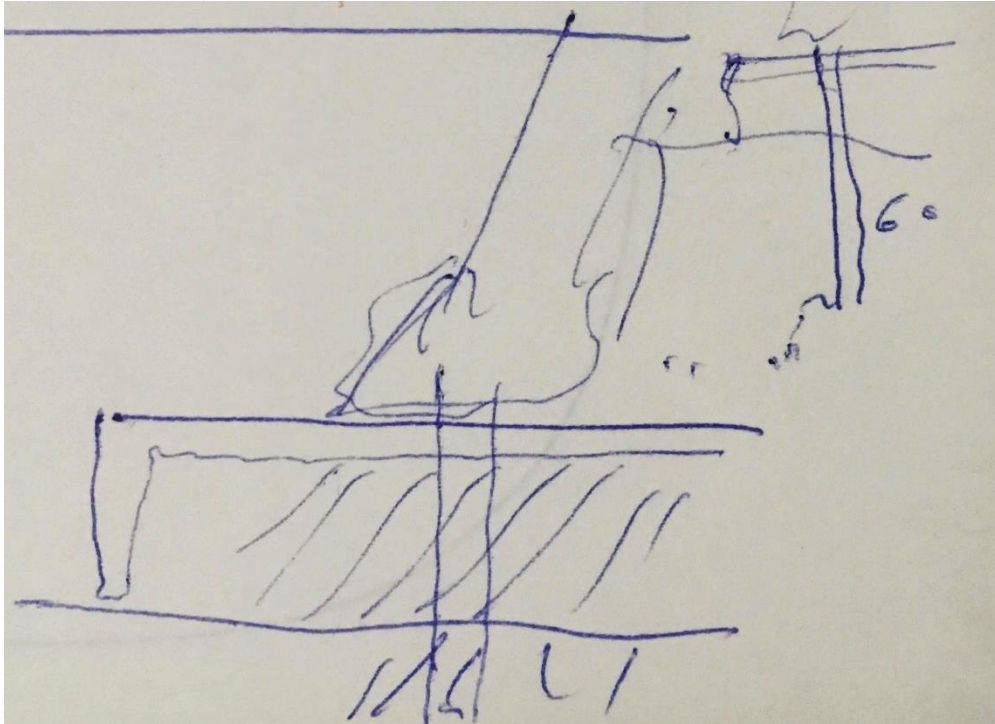


Fig. 8 Esquema de pata del Caballito con barra de hierro dulce. Realizado por Enrique Vaca.

Entonces, no podíamos subirlo porque le rompíamos las patas, tampoco podíamos demolerlo porque se nos cae ¿Qué hacer? Ideamos lo siguiente: (dibuja un esquema visto desde arriba, Fig. 7) esto es en planta, el pedestal, aquí está el caballo. No se puede subir por el hierro dulce, y no se puede demoler porque se cae. Necesitábamos suspenderlo para poder desbaratar el pedestal, sin subirlo y sin bajarlo. Simplemente suspenderlo (se levanta y sostiene una silla por el respaldo, de manera que apenas toca el suelo). Ahí está suspendido, la reacción de la silla sobre el piso es cero, la fuerza está aquí en mis manos. Eso fue lo que hicimos, pero teníamos que suspenderlo con tantas toneladas como pesaba. Fue una labor muy difícil, fue una labor de gran matemática, porque si le das más tensión le rompes las patas y si le das menos, se cae.

Vamos colgarlo, ¿pero de dónde lo colgamos? Hicimos un módulo de soporte, que era esto (dibuja el módulo alrededor de la escultura, Fig. 7), todo ese módulo era aquí, ¿me explico? Éste es el módulo de soporte, todo este perímetro, este es un corte visto desde arriba. El módulo de soporte, ¿soporta qué? Soporta otra estructura que va a soportar al *Caballito*.

Esta otra estructura es de acero, ya no de hierro dulce (dibuja la estructura). Esta estructura era perimetral.

¿El módulo de soporte de qué estaba hecho?

De tubos Dalmine. Es tubo de esos que fijan con pernos. Ponen un tubo así y luego cruzan otro, y hay una conexión. Lo has visto en muchas obras, esto es de tubos Dalmine y esto ya es estructura de acero.

Esto lo vas a ver ahorita. El departamento nos encargó una película profesional, que mandamos a hacer en 36mm. La mandé hacer, me la pagaron, costó un dineral. Eran 3 rollos, para verla se necesitaba aparato de cine. Yo organicé una función en los Estudios Churubusco en Calzada de Tlalpan. Invitamos al jefe del departamento y todo, y no fue nadie, no fue ni Zaldívar, ni Rincón, ni el regente de entonces. “Oye, es que discúlpanos...”, voy a hacer otra, tampoco fueron. Les digo: “Tomen”, “No, guárdala”, “Tómenla, ¿yo qué hago con ella?”. Total, nunca me la recibieron, yo me la quedé.

Ahí estaba guardada, primero en la caja fuerte de la oficina, después me la traje aquí. Y dije “Bueno, ¿qué hago? Yo no la puedo ver, y aunque la pudiera ver, ¿cada cuánto la veo?”. La donamos a la Cineteca, se hizo un acta de que entregué la película porque yo para qué la quiero. Es decir, yo no me la voy a comer solo, que la disfrute el público. Dije: “Nada más, si pueden transmitirla a un DVD, regálenme una copia”, y ahí la tengo.

Bueno, volvamos, entonces, la parte roja es el módulo, aquí obviamente no podíamos cerrar esto. El azul, es el pedestal, vamos a dibujarle los sillares... ¿Me explico? Ya que estuvo así, toda la estructura con sus travesaños como una armadura, se cerró arriba. Vamos a colgarla de aquí. Hicimos tres cinturones hechos de 7 cables de seda, y luego le meten ácido nítrico, eso fue lo que me indignó. Hicimos los cinturones para que no se le fuera a maltratar la pancita, y este colgaba de aquí, y este de aquí. Entonces ya estaba el *Caballito* colgando de la estructura roja. Nada más que, vuelvo a lo mismo, tuvimos que encontrar el punto exacto.

Fuimos demoliendo y quitamos esto (marca las piedras del pedestal), y esto a la basura. Entonces el caballo estaba ya en el aire, soportado por sus tres patas. Para esto ya habíamos amarrado y estrobadado, o sea, como ignorábamos el centro de gravedad, si la zafas, se te puede hacer así (hace una moción de algo que se columpia).

Después de colgado el caballo, al cuerpo de Carlos IV le pusimos estrobos, o sea, cables de cogote, del pecho hacia los lados, para que no se volteara. La escultura estaba con cables de seda de este gordo (forma con su mano un círculo de 3 o 4 cm de diámetro), todo esto medido. Ya después empezamos a soportarlo y a pensar...

Este era el cinturón, y de aquí teníamos un dinamómetro colgado. Con un malacate empezamos a dar tensión exactamente para que el equilibrio fuera exacto. Ya que estaba colgado con la medida exacta de tensión, para que ni cayera ni subiera –me expliqué con lo de la silla, ¿no? – para que estuviera tocando pero en cero.

Un domingo, a las 2 de la mañana, llegamos aquí. Tres monos parados con su marro, su cincel y su martillo. Cada uno para volar este cachito y que ya quede la patita libre. Esto, había que tirarlo, al mismo tiempo los tres. Listos, sale...Cinco, cuatro, tres, dos, uno... ¡PAO! Y se volaron los pedacitos. En ese momento, el *Caballito* nomás se hizo así (balancea su mano con suavidad) y ya quedó flotando ¿Me explico?

¿Eso lo hicieron desde adentro del pedestal, o por fuera?

No, no, por fuera. El pedestal era macizo. Era, luego lo hicimos hueco, ahorita te explico por qué. Todo eso era por fuera porque esto era macizo, se tuvo que demoler, es decir, era como un solo volumen hecho de sillares (señala las piedras del pedestal).

Fue muy emocionante, porque si te equivocas ahí se rompe todo. ¡Paooom!, en el momento en que se rompió el concreto, el *Caballito* ya cargó, ya no se soportaba (aplaude). Aplausos y todo. Ya, se acabó de demoler esto y quedó una jaula roja completa, con el *Caballito* suspendido, y la jaula apoyada en estos pedestales.

Estoy caricaturizando ¿no? Llegaron dos grúas con capacidad de 50 toneladas cada una, y al mismo tiempo, el domingo que se trasladó, el 27 de mayo a las 12 del día, las dos grúas jalaron. Aquí había una grúa y aquí había otra (dibuja a los costados de la escultura). 50 toneladas, soporte aquí, aquí, y aquí, con sus cables.

Entonces, a las 12 del día: 4, 3, 2, troooom, empiezan a subir las grúas. Esto se transmitió mundialmente, en Italia, ya ves que en Italia son los dueños de 3 de las 4 esculturas, Roma, Venecia y Padua. Todo estaba sincronizado al centavo.

Ya conoces a nuestros políticos: “Nosotros qué vamos a hacer...”. Yo dije: “¿Saben qué? Escriban su rol, porque a las 12 en punto les callamos la boca.” Se quedó hablando solo. Zaldívar fue quien dio el banderazo: “5, 4, 3, 2, vámonos”. Las dos grúas lo levantaron y se lo llevaron a una plataforma con 36 llantas, que nos acondicionó Grúas Medina.

Los operadores de grúa (aplaude) mis respetos. Les marcamos sobre la plataforma, con cinta de esa plateada, una cruz aquí, aquí y aquí. Ustedes tienen que llevarla, los dos, y ponérmela aquí. Les falló por dos centímetros. Yo les escribí una carta felicitándolos.

Primero, estaban hablando ellos por radio, iban despacito, despacito... (aplaude) mariachis, había tres, cuatro mil gentes ahí. Entonces ya el camión se fue, a vuelta de rueda, pero todavía no acabo... Se puso una escalera, para que la gente que quisiera visitar a su *Caballito* de cerca pasara, lo viera y se bajara. Un día completo estuvo para la observación de la gente. Después, se pusieron unas placas de acrílico forrando la caja, con toda la estructura tal y como estaba, y se llenó todo el volumen con bolitas de poliestireno, creo que fueron 4 millones y medio. Eran bolitas que aventaban unas bombas como si fueran agua, entonces la escultura ya no se vio.

El camión iba a vuelta de rueda, tenía dos camionetas adelante y dos atrás. Llevaban escaleras telescópicas y cabinas, para ir desconectando teléfonos y cables de la energía eléctrica, ya que pasaban, los de atrás lo conectaban. Iban desconectando y conectando para poder viajar. Por eso te digo que dicen “no, qué fácil” ¡No! Fue todo un rollo.

Ya que estuvo el *Caballito* allá, obviamente, había que hacerle con este material (señala los bloques del pedestal) su nuevo pedestal. O sea, llevarse el pedestal. En la plaza Tolsá, ahí fue donde “Gracias” y me aventaban, y “Felicidades” y todo. Entonces inició la excavación para hacer la cimentación del *Caballito*.

La cimentación la diseñamos: un volumen de concreto. Éste era el cajón, mucho más delgado que el pedestal. Éste era de concreto, aquí estaba el agujerito donde echamos la cápsula (marca un bloque del centro). Ahora sí ya agarra dimensión.

Aquí diseñamos una plataforma más ancha y larga (marca debajo del pedestal, *Fig. 9*) y se colocaron cuatro preparaciones, una en cada lado, para poder colocar un pilote de fricción. Porque, está el caballo y a 10 metros está el túnel del Metro. Todo este terreno está alterado. No teníamos la seguridad de que este terreno se hundiera parejito porque este terreno estaba más dañado aquí que acá. Se nos podía inclinar, y en caso de que eso ocurriera quitas el terreno, metes un pilote fricción, y equilibras con el pilote. Nunca fue necesario hacer eso, porque siempre estuvo al perfecto nivel.

Bueno, ya que se hizo, se desarmaron los sillares. Estos imbéciles que restauraron después, me invitaron, se portaron muy amables, sustituyeron tres sillares con otro tipo de material, ya lo fregaron. Cuando nosotros hicimos exclusivamente con el mismo material. En la parte de aquí, en el pedestal original, había una placa de mármol con la relatoría, entonces estos sillares

(alrededor de la placa, Fig. 10) estaban maltratados. Como aquí era sólido (en Reforma) y acá (en Plaza Tolsá) ya era nada más el perímetro, entonces sobró material. Con ese material, hablo de una cantera medio gris, medio cremita, sustituimos las piezas. Nada más esas piezas, con el mismo material, donde está la placa, en la esquina.

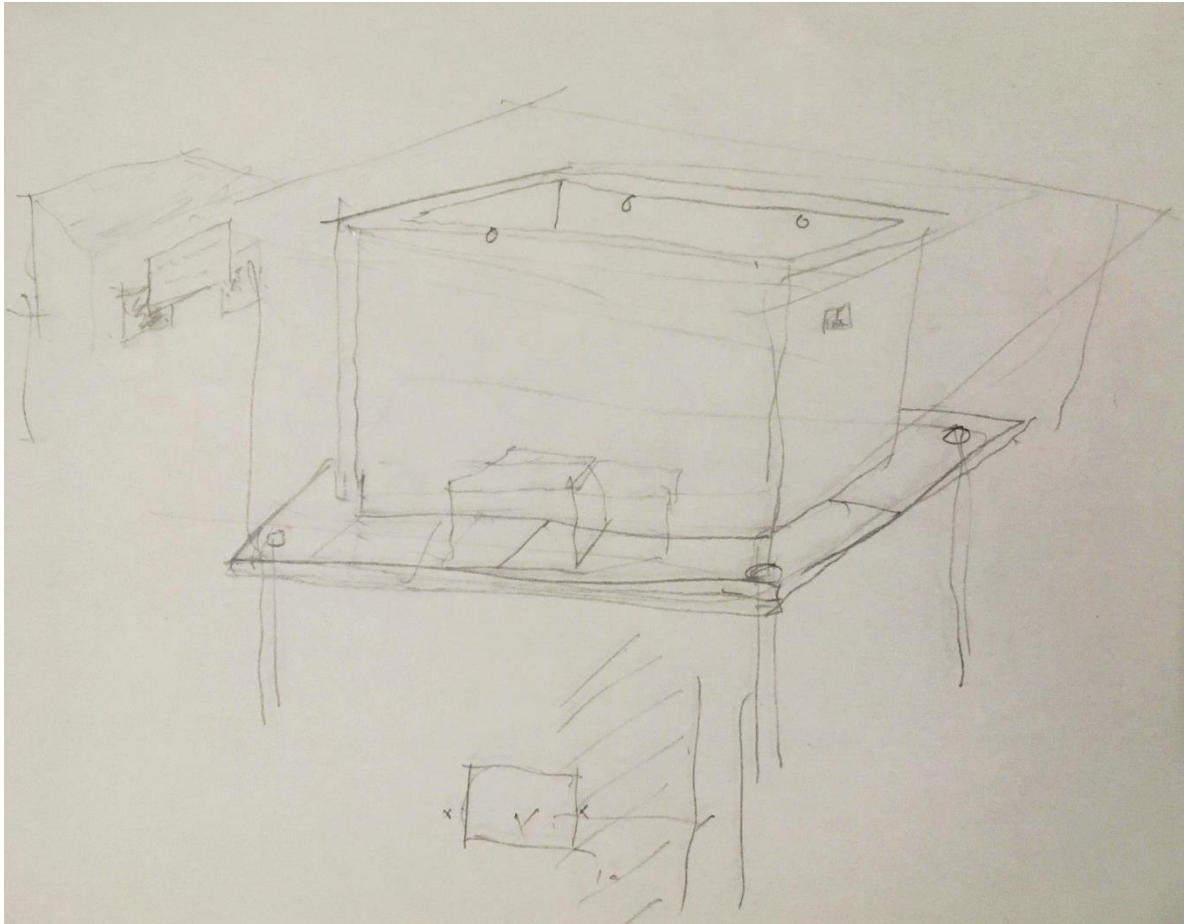


Fig. 9 El pedestal del Caballito y su cimentación. Dibujo de Enrique Vaca.

Bueno, se construyó todo, dejamos en la base de concreto de aquí (marca la parte de arriba del pedestal), tres agujeros, para que la grúa llegara, bajara al *Caballito*, y le coláramos un concreto de alta resistencia y adhesividad, para soportar otra vez las barras de fierro dulce. Esa fue la historia.

Entonces, primero pusieron las piedras del pedestal y sobre eso colocaron la estatua.

Se quitó el animal, se quitó la parte roja del soporte, quedó el pedestal tal cual, pero sin el caballo. Se numeró cada bloque: el sillar 1, el sillar 2, el sillar 3, el 4, 5, 6. Y allá se armó igualito, el sillar 1, el sillar 2, el sillar 3, el sillar 4, el sillar 5 ¿Me explico? Nada más, que el núcleo ya no lo

metimos de piedra, se metió de concreto, pero todo lo demás es igualito, es el mismo. Con excepción de tres piedras, que vas a tener el gusto de conocer una de ellas.

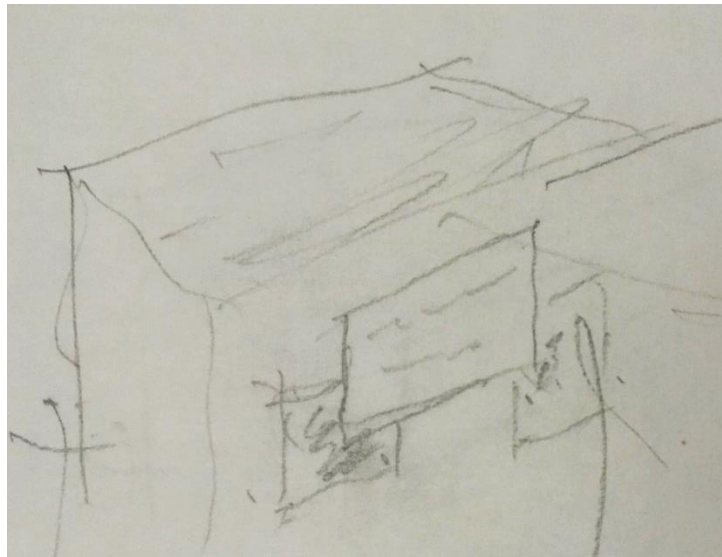


Fig. 10 Bloques reemplazados del pedestal. Dibujo de Enrique Vaca.

Entonces, se desbarató todo y se construyó aquí (en Plaza Tolsá). Pero esto de aquí, nada más (marca el perímetro). Aquí están los sillares. Se llenó todo el perímetro y se completó el monumento.

Está apoyado sobre concreto armado. Eso lo pensamos mucho, porque el terreno al estar cerca del metro está dañado. No podemos saber cómo va a reaccionar, y si nos ponemos a hacer pruebas, lo único que hacemos es dañarlo más. Entonces, lo que hicimos fue ampliar la base con estos alerones, para que tuviera exactamente la misma área, soportada toda. Previendo los pilotes de control, por si había un hundimiento diferencial.

Esto es de concreto armado. Mira, ¿sabes lo que es una compresión y una tensión? Compresión adentro y tensión afuera. El concreto y los sillares para compresión trabajan perfecto, a tensión cero ¿Qué pasa? Si esto se deforma aquí (señala el suelo), se mueven los sillares, entonces necesitábamos una estructura perfectamente rígida, que fue esta loza, y sobre esa ya se sentó.

Sigue cargando el sillar, lo que pasa es que está sobre una cama que no le permite que trabaje independiente cada sillar, sino que trabajan en conjunto, para evitar un hundimiento diferencial que los rompiera.

Esta estructura de concreto, si se hunde, se hunde rígida. Un tabique que lo pones sobre un terreno muy lodoso, si se hunde el tabique, se hunde parejo. Pero si el tabique lo haces con cubitos de esos con los que juegan los niños, se hunden disparejo, y se friega. Esto le está dando la rigidez para que sea un solo sólido. Tiene la carga que serán, dijimos que 18 toneladas, no había mucho problema. Tenía una reacción como de 2 toneladas por metro cuadrado.

Entonces, ¿el pedestal quedó hueco?

Quedó hueco. Llegaron los imbéciles y se metieron. Rompieron y se metieron, yo no sé para qué. Zaldívar estaba... a mí me dijo “Oye, vamos a demandar”. No, yo ya no quiero demandas, ya entregamos hace... fue en 1979, como 40 años. Olvídate. Mi carta...ojalá hayan respetado las cápsulas y la hayan dejado ahí. Desgraciadamente estos imbéciles se metieron a abrir. No tenían ninguna necesidad ¿Cómo la ves? ¿Qué más?

Todo el proceso, desde la planeación, ¿cuánto duró?

Empezamos a trabajar en mayo de 79. La planeación duró, los estudios y todo... no me acuerdo, pero yo creo que habrán sido unas dos o tres semanas. Y la labor fue como de tres semanas aquí, y luego como de otras tres semanas allá para hacer el pedestal. Más o menos.

¿Qué crees que fue lo más difícil de todo lo que hicieron?

La tensión. No fue lo más difícil, fue lo más exacto, lo más cuidadoso. Teníamos que dar la tensión exacta en todos los cinturones, para que el caballo flotara parejo. En todos los cinturones tienen que ir con la pura tensión, parejita. Con un dinamómetro íbamos midiendo, y además, para mí fue muy pesado porque esas cosas no las podías delegar. Había que estar a las dos de la mañana: “Échale, espérale, párale”, hasta lograr la tensión en todo. No quería yo dejarlo a manos de un ingeniero, no que fuera peor que yo, pero, al ojo del amo.

Eso fue el mayor reto, que requirió de mayor precisión y exactitud, porque dimos la tensión exacta. Y afortunadamente, a la hora que le quitamos los cachitos aquí (los sillares), en ese momento entraron a trabajar los cables. Se movería dos centímetros cuando mucho, verticalmente; horizontalmente, unos tres, cuatro centímetros. Nomás hizo esto (balancea la mano y suspira), descansamos.

Te decía yo de la inauguración... a las 12 del día de ese 27 de mayo. Arranca, Zaldívar dio la señal, y el cuate se quedó hablando solo. Gran pachanga, estuvo muy bien. Porque además la televisión italiana estaba, entonces se transmitió en México y en Italia. Yo les decía, a los que me

trabajaron ahí: “No nos podemos permitir ni un error, ni un movimiento que parezca error”. Un ajuste de la máquina que se haga así (inclina la mano), todo mundo va a quedar... (pone cara de asustado). Yo practiqué mucho con los operadores, necesitamos sutileza de quinceañera, sumamente delicada, para que todo salga sin nada bruto. Eso de que va acá la jaula y de repente la para... “Tranquilo, mira”, así, fue así, “taaaaaa”, “Ya vámonos”.

A la hora que fuimos, las grúas ya nos estaban esperando, ellas se fueron por su lado. Ahora, en el remolque se puso la jaula, la levantó la grúa, ya el camión sacó su plataforma, y bajamos la escultura. Yo creo que eso sale en la película ¿Qué más?

¿Tuviste contacto con restauradores en este proceso?

Estuvo al frente el INAH, porque hicimos las cosas como Dios manda. Claro, había totalmente probidad. Éramos gente honesta y decente, todos. La restauradora era la señorita Tercier, representante del INAH, desde luego. Salen ahora que tenía unas fisuras, sí tenía unas, pero no dañaban en nada. Vino Tercier y dijo, “No, lo dejamos como está”. Lo dejamos como estaba.

La patita tenía unas fisuritas. “Se está rompiendo la pata”, y todos: “Son 10 mil pesos”. Desgraciadamente nos ha comido la falta de probidad, la falta de cariño a las cosas, porque llevó muchas horas de estudio, mucho cerebro, como ya te diste cuenta, y mucho cariño. Cualquiera de las tres cosas no podía faltar. Es decir, estábamos haciendo una obra a nuestra ciudad, no estábamos ganándonos el sustento.

Se cayó una catedral, limpiaron el terreno, y estaban limpiando lo último que quedaba para hacer la catedral nueva. Estaban tres changos rompiendo eso y pasaron “¿qué haces?” , “¿Yo?, pues aquí, trabajando como burro”, luego el otro “Ganando el sustento de mi casa”, y el otro “Estamos haciendo una catedral”. Así se ve la vida, no estamos haciendo una chamba, estamos moviendo al *Caballito*, que es un ícono de la ciudad, es un punto de referencia, parte integrante de nuestra ciudad. “Es una chambita”.

¿Consideras que este proyecto fue una labor de conservación?

No, no fue de conservación, se aprovechó para limpiarle y lo que tú quieras, se acabó. No se le metió mano al *Caballito*, se limpió, se aseó, se acondicionó la pátina, cosa que estos imbéciles no hicieron, y ya. Es más, tenía unas fisuras, que no le dañaban porque estaba la barra de fierro dulce, no tenía importancia. Tiene un balazo aquí, está hundida la bala, “Déjenlo tal cual” ¿Qué más?

Me gustaría saber qué significó para ti participar en este proyecto.

Fue un evento muy importante en mi vida, como arquitecto, como mexicano, e ideológicamente como contribución y transformación al mantenimiento y la evolución de mi ciudad. Eso es lo que para mí... Yo siento que es de las obras más importantes que he hecho. Lo más importante es, no en monto, no en pesos y centavos, porque aquí, de lo único que no has oído hablar es de dinero. No tiene importancia lo que haya costado, tiene importancia la acción como persona, como profesionalista, que es hacia mi ciudad.

Si vamos a ver qué obras de importancia tengo, primero, proyectar y dirigir 40 módulos sociales, o sea, ciudades de quinientas a mil viviendas para arriba. Haber formado 60 generaciones de arquitectos, eso ha sido mi labor. Pero con gran gratificación, sobre todo la de la UNAM ¿no?

Y esta te digo que fue una gran maniobra. También hice la fuente de la Cibeles, en las calles Durango y Oaxaca. Esa también significó mucho, por nueva generación a mi ciudad, pero desde luego que yo amé mucho más al *Caballito*. La Cibeles la fundimos en Madrid, con un ingeniero Codina, madrileño; la trajimos en un Boeing-747 y aquí la armamos. Todo el arriate de la fuente se hizo aquí, es una copia fidedigna de la de Madrid. Dicen los españoles que es mejor ésta que la de Madrid, y tienen razón. Nosotros sacamos el molde de la de Madrid, se restauró y se sacó el molde. Obviamente no es ni mejor ni peor, es igual pero, aquella es de granito, ésta como es molde es de bronce.

Y por ejemplo, los rayos del carro de la diosa allá son en alto relieve, aquí son totalmente aislados. Es muy hermosa la fuente, esa también me la eché yo. Es otra de mis obras que yo considero importantes.

Ya que dices que es un legado para la ciudad, ¿cuál crees que es la importancia del Caballito?

La admiración de una de las mejores obras escultóricas del mundo. Se movió por eso, porque donde estaba pasaban 10 mil coches al día, o 20 mil, pero nadie la veía, venían manejando. No la veían, pero dejaban monóxido de carbono atrás. En cambio allá, vamos a ver al *Caballito*. Nadie se podía acercar. Allá vas y te sientas y ves al *Caballito*. Esa es la gran diferencia. O sea, es como si a la Mona Lisa la pones en el supermercado o en una estación del metro. Hay que ir a ver a la Mona Lisa.

Entonces, ¿crees que el cambio de ubicación cambió la forma de apreciar la obra?

¡Definitivamente! ¡Pero por mucho! Allá era una obra totalmente inapreciada. Acá es una obra altamente apreciada y valorada. Me dolió mucho que se tomaran dos años para volverla a mostrar

al público. Tapada dos años, y mucho de ellos sin trabajar. Yo mandé muchos mensajes, porque me tenían verdaderamente molesto, pero ya, afortunadamente ahí está.

Dijiste que los restauradores que cometieron ese error hablaron contigo, ¿no?

De eso no quiero hablar. Porque además, la restauradora que estaba al frente de ello se portó muy amable y muy decente conmigo. Me avisó y me invitó, no doy nombres. Ni me acuerdo, ni quiero acordarme. Esa, como persona, mis respetos, sobre todo era una amiga, por eso la contactaron conmigo, amiga de una exalumna muy querida. Fui, la vi, los felicité y me fui. Me dio mucho coraje lo que hicieron, estoy yo muy molesto.

Entonces yo la vi, “gracias”, volví a apapachar a mi *Caballito*, que yo todos los días lo apapachaba, y hasta ahí. Por eso, no les vamos a llamar restauradores, sino imbéciles, los ineptos, vamos a decir, para no... Bueno, “imbécil” no es ofensivo, es el que necesita que lo ayuden, un soporte. De estos monos, no sé quiénes fueron, ni me interesa.

Porque obviamente, el error no viene de ellos, mucho menos de la chica que me atendió, el error viene de allá arriba, de quien dio dinero y quien recibió. Pero sobre eso no hablo yo. Yo no me quiero meter en problemas. Y yo creo que tú, si vas a tocar ese tema, lo tienes que manejar con mucho cuidado, de no mencionar más que los errores. Bueno, el otro día salió en el periódico, de los errores, verdaderamente insultante.

Ahora, me gustaría que me hablaras de tu amor por la obra.

Ya te digo, yo juzgaría... Te puedo hablar perfectamente bien de lo que es el amor, porque estás en la edad del amor. El amor a primera vista existe, quizás en el *Caballito* es un caso. Pero el amor a primera vista es una atracción psico-emotiva y hasta ahí, pero si no la cultivas se diluye. El amor te nace y lo cultivas, y si lo cultivas y haces relación íntima con la persona, te enamoras más. El amor es un estado anímico que altera totalmente al enamorado.

Hay un libro que se llama *Reflexiones sobre el amor*, de Ortega y Gasset. Es una maravilla ese libro y te dice “Transforma a la persona”. Es un cambio horroroso, yo lo veo precioso porque estoy enamorado de ella. Déjame acordarme, hay un cuento muy bonito.

¡Ah! Que había un campesino, gordo, panzón, prieto y feo, y llegó una princesa rubia, hermosa, preciosa, y le dio un beso. Entonces... ya se me fue, tiene un fondo muy padre. Ella lo vio precioso, y decía que era precioso, y él aseguraba que seguramente así era.

Aquí en el *Caballito*, pudo haber sido de primer impacto, porque yo llevé historia del arte, cinco cursos. El arte me atrae mucho, me gustó mucho, y me he clavado en el arte siempre. A mí me chotean mucho mis hijos porque me dicen “es que tú no puedes viajar sin llegar a una ciudad y decir ¿dónde está el museo?, ¿dónde está la catedral? Tú sin museos y sin piedras no viajas”. Puede ser que tengan razón.

Este *Caballito* me impactó por su gran valor estético. Sin ser yo un especialista, pero lo ves, que el *Caballito* camina. Le ves la que es la cara de imbécil de Carlos IV. Entonces es un animal que te transmite exactamente lo que fue el cuadro, tanto que aquí, no por orden legal sino por usos y costumbres, se le dejó de llamar “la escultura de Carlos IV”, se le llama el *Caballito*. A mí me fascina eso, que se consigna en una placa que pusimos.

Tú me preguntas por el cariño, el amor que le tuve, al manejarlo, al frecuentarlo, al estarlo sopesando: que no se me mueva, que no se me vaya a caer. Me fui enamorando de él.

¿Crees que conocer de su historia te hace tenerle más cariño?

Pues mira, cuando yo me enamoré de mi mujer, en aquél entonces mi novia, me importaba muy poco quién era el papá, quién era la mamá, cómo hacía las albóndigas la mamá. No me preocupaba, me preocupaba ella. Entonces, tu pregunta te la contesto así: no me importó el origen, me importó la escultura en sí, y la amo porque la trabajé.

¿Tú crees que para el INAH y para el MUNAL, el valor de la estatua es estético o es histórico?

Muy buena pregunta. Como valor histórico, tiene su punto final. Fue creada para un gañán, entonces ya ese valor histórico está sucio. Luego termina cuando el pueblo decide hacerla cañones, termina su acción. Pero con la imagen plástica, esa perdura y esa está, y si tú vas a ver el Conditore Colleoni, tú sabes que lo hizo Verrocchio y te pones a investigar, pero tu jalón está en su escultura. Tolsá tiene su significado para México, igual que Verrocchio.

Entonces, yo considero que es mucho más importante su mensaje artístico, plástico, óptico que su mensaje histórico ¿Por qué? Porque no representa el señor una etapa feliz para México, representa a un rey, Carlos IV, al que le hace una escultura de la Grúa y Talamanca por cosa política. Como historia no significa lo que la Alhóndiga de Granaditas, o lo que significa el cura Hidalgo, lo que significa la Catedral.

Aquí te está hablando de un pasaje no muy feliz para México, tanto que fue repudiado y lo iban a hacer cañones. Es la única vez que he oído de una obra de arte que piensen hacerla cañones.

En Guanajuato hay una escultura ecuestre, está montado el señor a caballo. A la hora que lo ves te da risa: “ese señor trae un estreñimiento pavoroso”. Es espantosa, a la hora que la ves te repele.

Esto transmútalos a escultura u obras de arte. En un libro que se llama *Eupalinos* o *El arquitecto*, lo escribió Paul Valéry, Eupalinos el arquitecto habla con Sócrates de unas obras, y le dice: “¿Te has fijado que hay obras que no te dicen nada, que no tienen más gracia que las piedras cuando se descarga el carro? Hay edificios que hablan: yo soy el teatro, yo soy el ágora, soy la plaza”. Se llama carácter, hay edificios que hablan y si tú dices “Mira, ahí hay un hospital”, no tiene letrero, ¡pero sabes que es un hospital! Ahí está la entrada, no tiene letrero de entrada, ¡pero sabes que es la entrada! Ese edificio te está hablando.

Cuando hay carácter sabes perfectamente lo que es una iglesia, una sinagoga y un antro. Son características muy diferentes. Entonces hay edificios mudos, hay edificios que hablan, y hay edificios que cantan. O sea, lo que dicen te lo dicen hermosamente. Ésta es una escultura que canta.

Hay edificios que te lo dicen muy bello: el Sagrario Metropolitano, te dice que es un templo, te dice cuál es la entrada, pero te está alegrando la existencia al verlo. Yo, en mi clase alguna vez les dije, que me permita Paul Valéry agregar una cuarta categoría, con toda mi modestia: hay edificios que te mientan la madre.

En Insurgentes, casi esquina con el Periférico, en el Viaducto Alemán, hay un edificio que parece un estencible, era dorado, ahora lo farraron. Y dices “Pero, ¿por qué?” Te está insultando. Hay edificios que te dices “Bueno pero, ¿por qué?”. Mira, te voy a enseñar uno (se levanta, se acerca a la ventana y señala la casa de su vecino), esa casa de allá, pues te mienta la madre. Ve ésta de acá (señala otra casa), con una sencillez, con una franqueza, con una modestia... ¿Me explico?

Hay edificios que hablan, edificios que cantan, edificios mudos, y edificios insultantes. Eso trasládalo a las obras de arte. Hay obras de arte mudas, no doy nombres pero, por ejemplo, José Luis Cuevas. Miguel Ángel: canta. Frida Kahlo: insulta; puede que sea un genio, tanto así que un cuadro vale millones en Nueva York. A mí me insulta. Su tema, es morbosa, asquerosamente fea, sus temas sobre todo. Debe ser un genio, pero te digo...

Tiene mucho valor, a pesar de Diego, porque él no la impulsó, la frenó. Diego era una ficha, y ella también, eran muy promiscuos todos ellos, pero en fin...ese es otro tema, muy interesante también.

Mira, ya entramos en temas distintos pero muy bellos. Octavio Paz dio una definición de arquitectura que a mí me parece maravillosa, más que todos los tratadistas de arquitectura. Dice: “La arquitectura es el testigo insobornable de la historia”. O sea, la arquitectura te dice qué es la historia, cómo fue ese lugar en ese momento, cómo pensaba el hombre en el siglo XV en Florencia. Y es insobornable porque si tú le cambias cualquier cosa ya no es él.

Yo, con mi modestia, me atrevo a aplicar esa definición a todas las artes: “Testigo insobornable de la historia”. Cómo cada arte te dice la cosa, pero con su propio lenguaje. Vamos a escoger un lugar, en una época determinada, tiempo y espacio, la dualidad que rige al universo. París, para agarrar una cosa muy manejable, una década antes y una después del 1900. Ahora, vamos a ver pintura, imagínate en París en esa época la pintura. Están los impresionistas. Está Gauguin, está Cézanne, Pissarro. Fíjate cómo es la pintura.

Vamos a escultura, Rodin, *El pensador*, *La puerta del infierno*. Arquitectura, el art decó: turgente, sensual. La entrada al metro de París, eso te define todo. Tienes tú la pintura, la escultura, la arquitectura. Nos falta la música: Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno*. Te está diciendo todo exactamente lo mismo, cada quien con su lenguaje.

En el caso del Caballito, me gustaría saber qué piensas tú sobre cómo cambió su mensaje, del contexto en el que fue creado a como se ve ahora.

Bueno, el valor como arte, como escultura, como obra de arte, es intrínseco y está fuera del tiempo y el espacio. Ahora, ese valor nace de toda la evolución artística que tuvo el señor Tolsá, y que tuvo toda la época y todos sus antecesores y predecesores. Eso te da la idea plástica del animal ¿Qué te dice? Te dice un triunfo, te dice una elegancia, te dice una majestad, y te lo dice cantando.

Históricamente es muy pobre porque nace de una maniobra política, pero eso es lo de menos, muchas cosas nacen de maniobras políticas y son una maravilla. La Defensa en París, por ejemplo, nace por política pero es una maravilla. Históricamente, para México no nos traslada, no nos dice más que “estuvo aquí, estuvo acá”. Yo es todo lo que siento y puedo decir de la historia del *Caballito*.

Como valor estético es monumental. Ahora, formó parte de una historia. Cuando se funde con Talamanca y de la Grúa, tiene su momento histórico. Luego, la lucha de independencia, lo esconden ¿Por qué? Porque representaba algo con lo cual nos peleamos, y nos dimos de balazos. La guerra de la independencia. Ya se fueron, ya estamos, ahora la exhibimos en un lugar que fue ideado por Maximiliano: el paseo del emperador, que iba desde donde estaba el *Caballito* hasta el

Castillo de Chapultepec. Era un lugar donde era exhibido, era el nacimiento de una gran avenida, digna de que la viera todo mundo.

Empieza a crecer la ciudad, y pasaron los miles de coches, y ahí ya no es su hábitat. Ya nadie la ve, y se está dañando. Entonces se regresa, emotivamente, a un lugar donde goce de lo que es: una obra de arte, una obra que debe dar un mensaje. Y la ponen con un entorno maravilloso: La obra máxima de arquitectura de Tolsá. Dando la espalda a un edificio muy digno, el MUNAL; y a la derecha, el Edificio de las Garantías, de una época francesa muy agradable. Ése es un gran ámbito para una gran escultura.

Es como si una obra de teatro la presentas en el teatro San Juanico, o la presentas en Bellas Artes. Es como si tomas champaña en una copa champañera o en un jarrito de barro; es la misma champaña, pero no te sabe igual. O sea, el entorno de una obra de arte es fundamental.

Eso es parte de mi respuesta: para mí su valor plástico es inmensamente mayor que su valor histórico, sin que deje de tener su valor histórico. Pero es un valor de una historia triste, es como si yo fincara mi historia cuando murieron mis padres, pues no. Yo lo finco cuando fui muy feliz con mis padres.

¿Cuál dirías tú que es la clave para que proyectos como el traslado del Caballito se lleven a cabo de buena manera?

Tiene dos vertientes: desde el punto de vista político, y desde el punto de vista humano-artístico ¿Qué puedo hacer para que esto evolucione? Yo creo que la dimensión de la ciudad ya rebasó todo valor plástico. Puedes planear, y podemos planear el crecimiento de la ciudad. Yo no voy a hacer mi fraccionamiento, tengo que conectarlo. Cuando Ciudad Satélite se hizo, estaba totalmente separada de la ciudad. Llegabas por una carretera y te decían “¡Buenas tardes!” las torres de Mathias Goeritz. Te daban la bienvenida y entrabas a un fraccionamiento, por eso estoy aquí, me fascinó la primera vez que yo lo vi.

Eso se tiene que hacer. La proyección plástica para el desarrollo tiene que ir antes que cualquier otra cosa. Conjunto habitacional ¿Cuánto ganas? ¿Cuánto puedes gastar? Tienes derecho a una casa de 58 metros cuadrados. Ahora, ¿cómo voy a hacer un kilómetro de casas? Es para llegar y pegarse un balazo. Tú tienes que darle juego a estas casas. El hecho de que sea de interés social no autoriza a nadie a hacer algo ausente de personalidad y de valores plásticos. Esos conjuntos con 60 tinacos negros, ¡y ahí vives! ¿Cómo es posible?

Eso lo tiene que hacer un artista, para planear la ciudad, un arquitecto y un urbanista. Pensando en cómo va a crecer la ciudad pero de una manera armónica, compuesta, no aventada. “Ahí están sus casas, háganse camotes”, pues no. Te voy a poner tu casa con un arbolito aquí, con una palmerita, aquí vas a dejar tu coche, que lleguen pajaritos y mariposas, pero que además le da sombra a tus coches. No es romance, es una realidad que necesitamos. Así creo que debe pensarse, aunque el crecimiento de la ciudad nos rebase. Que lo que sigue sea mejor y sea útil. Que lo que sigue cante.

¿Y aplicado a lo que ya estaba antes?

Todo tiene una función, todo tiene una aceptación. Aplicado a las casitas que te dije: una persona que maneje colores, y de acuerdo con la profundidad le ponga colores, y se vea amable. No amarillo, amarillo, amarillo, amarillo; tinaco negro, tinaco negro, tinaco negro... ¡Por Dios santo! ¡Qué falta de sensibilidad!

Yo hice un proyecto de interés social donde me encontré felizmente un arroyito, por lo tanto, había muchos arbolitos. Pues aquí hago una sección peatonal, que los niños jueguen aquí, que el perrito juegue acá. Y las casas no son una recta. Hay que componer. Tienes que aportar, tienes que hacer cantar a tu ciudad. Lo más bello es la naturaleza ¡Úsala, y además es gratis!



Fig. 11 Enrique Vaca con uno de los sillares que fueron reemplazados. Fotografía propia.

En la entrevista, el arquitecto Vaca dio cuenta de su experiencia y conocimiento, así como de la importancia del arte y la estética en la vida cotidiana. Al finalizar la charla, mostró el sillar que tiene en su jardín, y que fue una de las piezas dañadas que se retiraron del pedestal de la *Estatua ecuestre de Carlos IV*.

Con su amor por el *Caballito*, Enrique Vaca nos recuerda que un acercamiento profundo a las obras, con consciencia de su importancia como patrimonio o como obra de arte, es fundamental para conservarlas, y para realizar cualquier intervención relacionada con ellas.

Fuentes de consulta

Acton, Mary (2014) *Learning to look at sculpture*, Routledge, Reino Unido, 331 pp.

Alcántara, Rebeca (2009) *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*, INAH, México, D.F., 148 pp.

Aristóteles (1946) *Poética. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca*, Universidad Nacional Autónoma de México, 506 pp.

Arnheim, Rudolf (2001) *Arte y percepción visual*, Alianza, España, 512 pp.

Audran, Gérard (2001) *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*, pp.87-124, en Baéz, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 131 pp.

Baez Macías, Eduardo (2009) *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 304 pp.

Báez Macías, Eduardo (2010) *La enseñanza de las Bellas Artes en México en el Siglo XIX, en de los reyes, Aurelio (Coord.), La enseñanza del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 391 pp.

Baldini, Umberto (1983) *Teoria del restauro e unità di metodologia. Volume secondo*, Segunda Edición, Nardini Editore, Italia, 131 pp.

Bérchez, Joaquín (1989) *Manuel Tolsá en la Arquitectura Española de su tiempo*, en: *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Generalitat Valenciana, España, 13-65 pp.

Bobbio, Norberto et al. (2005) *Diccionario de política*, Siglo XXI editores, México, 1698 pp.

Brandi, Cesare (2000) *Teoria del restauro*, Segunda edición, Einaudi, Italia, 154 pp.

Brown, Thomas (1976) *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia de 1792 a 1810*, SEP Setentas, 190 pp.

Castoriadis, Cornelius (1999) *Figuras de lo pensable*, Fondo de Cultura Económica, México, 302 pp.

Cortina Portilla, Manuel (1987) *El caballo de bronce que camina*, CONSA Distribuidora Ford, México, 37 pp.

Díaz-Berrio Fernández, (2012) *Comentarios a la Carta Internacional de Venecia*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 45 pp.

Díaz y de Ovando, Clementina (1998) *Manuel Tolsá en el inicio y fin de un nuevo mundo americano (1971-1816)*, en: García Barragán, Elisa (Coord), *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado México-Valencia*, Generalitat Valenciana y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 195-214 pp.

Diego, Hugo (Ed.) (2008) *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocación de Estatua ecuestre de bronce de nuestro augusto soberano Carlos IV*, Educación y Cultura CONACULTA-FONCA, México, 194 pp.

Eco, Umberto (2013) *Interpretación y sobreinterpretación*, Segunda edición, Akal, España, 172 pp.

Escontría, Alfredo (1929) *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, México, 345 pp.

Ferraris, Maurizio (2002) *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI, México, 365 pp.

Ferrer, Angélica (2016) *La restauración de obras de arte por métodos no abrasivos: innovación en el arte y la física*, UNAM, México, 97 pp.

Gombrich, E. H. (2003) *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México, 304 pp.

Gómez de Silva, Guido (1995) *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Fondo de Cultura económica, México, 736 pp.

Gómez-Ferrer, Álvaro (1998) *Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*. en: García Barragán, Elisa (Coord), *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado México-Valencia*, Generalitat Valenciana y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 33-60 pp.

Gómez, José y González Polo, Ignacio (ed.) (2008) *Diario de sucesos de México del alabardero José Gómez (1776-1798)*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 368 pp.

Goodman, Nelson (2010) *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Paidós, España, 253 pp.

Güemes Pacheco, Juan Vicente (1983) *Compendio de providencias de policía de México del segundo Conde de Revilla Gigedo. Versión paleográfica, introducción y notas de Ignacio González-Polo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 74 pp.

Hadjinicolaou, Nicos (1981) *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI Editores, México, 206 pp.

- Heidegger, Martin (1992) *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 124 pp.
- Ingarden, Roman (1989) *Concreción y reconstrucción*, en Warning, Rainer (Coord.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 313 pp.
- La Parra, Emilio (2002) *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Tusquets Editores, España, 582 pp.
- León Portilla, Miguel (dir.) (1986) *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, quinta edición, Editorial Porrúa, México, 3 vols.
- Macías, Eugenia (2009) *Utilidad de herramientas antropológicas y semióticas en el estudio de los bienes culturales en uso. Los mandiles de las fiestas de mayo en Acatlán, Chilapa, Guerrero*, en Schneider, Renata (Coord.), *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, INAH, México, D.F., 207 pp.
- Martínez Ruiz, Enrique (1999) *La España de Carlos IV*, Arco Libros S. L. , España, pp. 61
- Ong, Walter J. (1996) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 190 pp.
- Pinoncelly, Salvador (1998) *Manuel Tolsá, arquitecto*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 79 pp.
- Rivera, Virgilio Ariel (2004) *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*. Escenología AC, México, 294 pp.
- Sáenz, Olga (2010) *La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)*. En: de los Reyes, Aurelio, *La enseñanza del arte*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 189-218 pp.
- Schroeder Cordero, Francisco Arturo H. (1988) *Entorno a la Plaza y Palacio de Minería*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 101 pp.
- Thompson, John B. (2002) *Ideología y cultura moderna*, UAM. México D.F., 482 pp.
- Toussaint, Manuel (1962) *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 303 pp.
- Uribe, Eloísa (1990) *Tolsá. Hombre de la ilustración*, Museo Nacional de Arte, México, 195 pp.
- Vigarello, Georges (1991) *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Alianza Editorial, España, 323 pp.
- Winckelmann, Johann J. (2008) *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 110 pp.

Wolfflin, Heinrich (1988) *La derecha y la izquierda en el cuadro*. En: *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, España, 191 pp.

CIBERGRAFÍA

Alberro, Solange (2010). *Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú*. *Historia Mexicana*, 59(3), 837-875. Recuperado de <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1723/1541>

Banco de México (2018) *Billetes y monedas desmonetizados de la familia A, emitidos y fabricados por el Banco de México*, México, Recuperado de: <http://www.anterior.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/informacion-general/desmonetizados/billetes-desmonetizados-a-emi.html#dosmil>

Ferrer, Jackeline (2017) *La restauración de obras de arte por métodos no abrasivos: Innovación en el arte y en la física*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 98
Recuperado de: <http://132.248.9.195/ptd2017/abril/307026369/Index.html>

Fernández, Martha (2013) *El Caballito: de la gloria al infortunio*, en *Revista imágenes estéticas* (en línea), México
Recuperado de: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el_caballito_de_la_gloria_al_infortunio

Di Baldi, Natascia (2009) *La figura del suggeritore: tra arte e mestiere*, Roma Tre – Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo, Italia, pp. 279. Recuperado de: <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/550/1/La%20figura%20del%20suggeritore%20tra%20arte%20e%20mestiere.pdf>

DOF (Diario Oficial de la Federación) (2015) LEY FEDERAL SOBRE MONUMENTOS ARTÍSTICOS E HISTÓRICOS.
Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf

Gozalbo Aizpuru, Pilar (1996) *De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII*, México, En *Revista de Indias [En línea]*, 1996, vol. LVI, núm 206, pp. 49-75, Recuperado de: <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/817/886>

Leonard, Irving A. (1951) *La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México*, En COLMEX, México, *Nueva Revista de Filología Hispánica [En línea]*, Vol. 5, Núm. 4, pp. 394-410, Recuperado de: <http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/download/198/198>
<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/issue/view/18>

Magar Meurs, Valerie (2010) *Réplica a “El restaurador como artista-intérprete” Responsabilidad en la acción y la formación en la conservación*. En: Intervención. Revista internacional de Conservación, restauración y museología, Num.1, 2010, México, Recuperado de:

<https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/5/302>

Peña, Margarita (2011) *El teatro novohispano en el siglo XVIII*, En: Secretaría de Cultura, *Enciclopedia de la literatura en México*, sección Estética, Recuperado de:

<http://www.elem.mx/estgrp/datos/183>

Peñuelas, Gabriela (2015) *La valoración del patrimonio cultural en el campo de la restauración mexicana. Estudio del caso ENCRYM-INAH.*, ICONOS: INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA, México, pp. 454

Recuperado de: http://iconos.edu.mx/qrtesis/tesis_160266EC/tesis_160266EC.pdf

Piplot, Nadin (2015) *Fundamentos teóricos de la conservación en la India*, en Magar Meurs, Valerie y Gómez Robles, Lucía (Eds.) *Revista de conservación. Conversaciones...con Paul Philippot*, No.1 Julio 2015, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 128

Recuperado de: <http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1436302328.PDF>

Romeu, Vivian (2012) *Recursos epistémicos y conceptuales para comprender el fundamento comunicativo del arte*, En *Avatares de la comunicación y la cultura*, N. 4 Diciembre de 2012, Recuperado en:

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2515/2374>

Redacción Animal Político (2013) *El daño irreversible a “El Caballito” de Tolsá*, *Animal Político*, Sección Multimedia, Recuperado en:

<https://www.animalpolitico.com/2013/10/el-dano-irreversible-a-el-caballito-de-tolsa-fotos/>

Schávelzon, Daniel (2014), *Carta de Venecia: desde la nueva arqueología urbana: un caso en América Latina que es muchos casos*, en López Morales, Francisco y Vidargas, Francisco (Eds.), *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la carta de Venecia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 299

Recuperado de:

[http://openarchive.icomos.org/1523/1/Nuevos_paradigmas_\(2014\).pdf](http://openarchive.icomos.org/1523/1/Nuevos_paradigmas_(2014).pdf)

UNESCO (1972) *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

UNESCO (2017) *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/document/163852>

VIDEOGRAFÍA

Gobierno CDMX (17/11/2017) *Entregan Gobiernos de CDMX y Federal trabajos de restauración de la estatua "El Caballito"*, México, 00:36 segundos, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=m4LHKB7fuHU>

INAH TV (23/02/2017) *El Caballito de Manuel Tolsá*, México, 4:12 minutos, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=9E3k_Ow9ebQ

INAH TV (23/02/2017) *El Caballito, diagnóstico y trabajos de restauración del pedestal*, México, 4:41 minutos, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Pq7IHSkXufk>

INAH TV (28/06/2017) *Restauración de "El Caballito" Estatua ecuestre de Carlos IV y su pedestal*, México, 11:26 minutos, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LhfZg9EGEGA>

Once Noticias IPN (28/06/2017) *Vuelve a engalanar "El Caballito" la Plaza Manuel Tolsá*, México, 2:42 minutos, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SluyyxkAeQ>

Radio INAH (30/06/2017) *Liliana Giorguli y Arturo Balandrano: El Caballito*. México, 1:02 horas, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-_mZmVRZWt