



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTÉ Y GESTIÓN CULTURAL

TESIS

LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO
EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889

PRESENTA

MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTORA

MTRA. RAQUEL MERCADO SALAS

COMITÉ TUTORAL

DR. LUCIANO RAMÍREZ HURTADO

DR. VÍCTOR MANUEL GONZÁLEZ ESPARZA

Aguascalientes, Ags., 31 de octubre de 2014



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL**

TESIS

**LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO
EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889**

PRESENTA

MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTORA

MTRA. RAQUEL MERCADO SALAS

COMITÉ TUTORAL

DR. LUCIANO RAMÍREZ HURTADO

DR. VÍCTOR MANUEL GONZÁLEZ ESPARZA

Aguascalientes, Ags., 31 de octubre de 2014



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

MTRO. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO (A) DEL CENTRO DE CIENCIAS

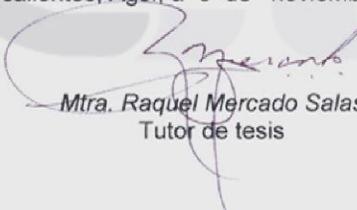
PRESENTE

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES** con ID 57696 quien realizó la tesis titulado: **LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *él* pueda proceder a imprimirlo, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

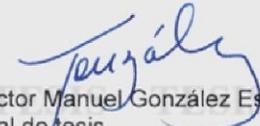
Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014


Mtra. Raquel Mercado Salas
Tutor de tesis


Dr. Luciano Ramírez Hurtado
Sinodal de tesis


Dr. Víctor Manuel González Esparza
Sinodal de tesis

TESIS TESIS TESIS

c.c.p.- Secretaria de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Coordinador(a) del posgrado
c.c.p **Marco Antonio García Robles**- Egresado la Maestría en Arte
c.c.p.- Interesado



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Oficio. CAyC/DEC/576/14
Asunto: Voto aprobatorio

LIC. MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES
ALUMNO DE LA MAESTRÍA EN ARTE
P R E S E N T E:

Por medio de la presente me permito comunicarle que su proyecto de tesis: **"LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889"** para optar por el grado de **MAESTRÍA**, ha recibido los votos aprobatorios de los miembros seleccionados para conformar el Comité Tutorial. De manera que apruebo la impresión de dicho documento, con el objetivo de continuar con los trámites para la presentación de su examen de grado.

Sin otro particular, me permito saludarle afectuosamente.

ATE NTAMENTE

Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014.

"SE LUMEN PROFERRE"



M. EN RSM. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. Coordinador(a) del posgrado: Mtra. Raquel Mercado Salas.
c.c.p. Miembros del Comité Tutorial.
c.c.p. Archivo
JLGR/sjg



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Oficio. CAyC/DEC/578/14

ASUNTO: CONCLUSIÓN DE TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
P R E S E N T E.

Por medio de este conducto informo que el documento final de tesis titulado: **LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889** presentado por el Sustentante: **MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES** con ID **57696** egresado de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los trámites que al interesado(a) convengan se extiende el presente, retirándole las consideraciones que el caso amerite.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"

Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014


M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

c.c.p. C.P. Ma. Esther Rangel Jiménez – Jefe Depto. Control Escolar
c.c.p. Mtra. Raquel Mercado Salas – Coordinadora de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Marco Antonio García Robles – Egresada de Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

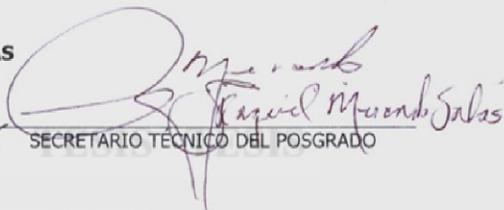
DICTAMEN DE REVISIÓN DE LA TESIS / TRABAJO PRÁCTICO

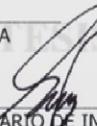
DATOS DEL ESTUDIANTE	
NOMBRE: MARCO ANTONIO GARCÍA ROBLES	ID (No. de Registro): 57696
PROGRAMA: MAESTRÍA EN ARTE, ÉNFASIS EN ANÁLISIS DEL ARTE	ÁREA: ARTES Y LETRAS
TUTOR/TUORES: MTRA. RAQUEL MERCADO SALAS	
TESIS (<input checked="" type="checkbox"/>) TRABAJO PRÁCTICO ()	
OBJETIVO: REVALORIZAR DESDE LOS ASPECTOS HISTÓRICO Y ESTÉTICO LOS RELIEVES DE JESÚS F. CONTRERAS PARA EL PABELLÓN MEXICANO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889	
DICTAMEN	
CUMPLE CON CRÉDITOS ACADÉMICOS:	(<input type="checkbox"/> SÍ)
CONGRUENCIAS CON LAS LGAC DEL PROGRAMA:	(<input type="checkbox"/> SÍ)
CONGRUENCIA CON LOS CUERPOS ACADÉMICOS:	(<input type="checkbox"/> NA)
CUMPLE CON LAS NORMAS OPERATIVAS:	(<input type="checkbox"/> SÍ)
CONINCIDENCIA DEL OBJETIVO CON EL REGISTRO:	(<input type="checkbox"/> SÍ)

Aguascalientes, Ags. a 03 de Noviembre de 2014

FIRMAS


 CONSEJERO ACADÉMICO DEL ÁREA


 SECRETARIO TÉCNICO DEL POSGRADO


 SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, por todo el apoyo institucional

Al cuerpo académico de la Maestría en Arte; a mis compañeras y compañeros

A la Bóveda “Jesús F. Contreras” de la UAA, por toda la asistencia para esta investigación

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca otorgada

A la Universidad Nacional Autónoma de México

Al Archivo General de la Nación

A la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA

Al Instituto Cultural de Aguascalientes

Al Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”

Al Museo “El Estanquillo”, Colecciones de Carlos Monsiváis y al Museo Nacional de Arte

Al maestro Fausto Ramírez, por la orientación y el material facilitado para la presente

Al Museo de Aguascalientes y su directora, la maestra María Patiño Richarte

A Carlos Contreras de Oteyza y a María Guadalupe Rodríguez López

A Laura Verónica Balandrán González, por su asistencia técnica desinteresada

A los maestros Luciano Ramírez Hurtado, Víctor Manuel González Esparza, Enrique Rodríguez Varela y Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, por sus valiosas aportaciones

A Don Jorge Varona Rodríguez y Juan Manuel Gómez Morales

A quienes nos brindaron sus testimonios, sugerencias y gestiones

DEDICATORIAS

A L.: G.: D.: G.: A.: D.: U.:

A mis padres, el profesor Marco Antonio García Esparza y la señora Ma. Luisa Robles Gallegos; por su formación y ejemplo

A mi tía abuela, Ma. de Jesús García Espinoza, Chuy; por la inspiración intelectual y filosofía de vida

A mi pareja, Jesús Eduardo Altamira Martínez; por su amor y apoyo incondicional

A mi tutora, Raquel Mercado Salas; aliada y amiga

A mi familia elegida, mis amigas y amigos

A mis Queridos Hermanos Todos

A Jesús Fructuoso -o José Sebastián- Contreras Chávez, *in memoriam*

ÍNDICE GENERAL

Índice de imágenes.....	2
Índice de esquemas.....	10
Resumen.....	11
Abstract.....	12
Introducción.....	13
I.- Estado de la cuestión.....	16
II.- Vida y evolución de un artista cosmopolita.....	20
III.- El Pabellón Mexicano en París: un discurso ideológico llevado al bronce.....	37
IV.- Análisis del conjunto escultórico.....	62
V.- Línea histórica del conjunto <i>Dioses, héroes y reyes</i>	147
VI.- Conservación de la obra de Jesús F. Contreras.....	161
VII.- Propuesta curatorial.....	172
VIII.- Discusión de resultados.....	182
Conclusiones.....	183
Fuentes de consulta.....	188
Anexos.....	197

ÍNDICE DE IMÁGENES Y ESQUEMAS

Imagen 1: Retrato de Contreras (París, 1889). Archivo Jesús F. Contreras. UAA. Clasificación AJFC 0357	22
Imagen 2: Contreras frente al modelo de arcilla de <i>Malgré tout</i> . (Tomada de <i>Alma y Bronce</i> , p. 147. Original en Bóveda Jesús F. Contreras, UAA)	29
Imagen 3: Contreras y los miembros del Ateneo. (Tomada de <i>Alma y Bronce</i> , p. 19).	29
Imagen 4. Busto del <i>Beato Calasanz</i> (Jesús F. Contreras). Tomada de un artículo digital de Miguel F. Giráldez Fernández	33
Imagen 5: Pabellón de México, <i>Edificio Mexica</i> . Impresión de plata sobre gelatina (Anónimo. 1889, París, 1889), en resguardo de la Fototeca Nacional, Conaculta-INAH.	39
Imagen 6: Interior del Pabellón de la República Mexicana en La Exposición Universal de París de 1889. (César Bordese, 1889, acuarela) exhibida en el Museo Nacional de Historia	40
Imagen 7: Cartel publicitario de la <i>Fundición Artística Mexicana</i> . (Fragmento tomado de <i>Alma y Bronce</i> , p. 62)	44
Imagen 8. <i>Moctezuma II</i> y <i>La Malinche</i> (Manuel Vilar, México, 1850 y 1852), Colección del Museo Nacional de Arte. Fotografía propia	46
Imagen 9. <i>Tlahuicole</i> (Manuel Vilar, México, 1851), Colección y fotografía del Museo Nacional de Arte	46
Imágenes 10. <i>Ahuízotl</i> (Alejandro Casarín, México, 1891). Fotografía de Alberto González	47
Imágenes 11. <i>Itzcóatl</i> (Alejandro Casarín, México, 1891). Fotografía de Alberto González	47
Imagen 12. <i>Medalla</i> , en libreta de bocetos, Archivo Jesús F. Contreras, UAA. Clasificación AJFC 0217	49
Imagen 13. Medalla Conmemorativa del Pabellón Mexicano de 1889. Col. Privada. Fotografía de José Parra	50

Imagen 14. Conjunto escultórico central del Hemiciclo a Juárez (Lazzaroni, 1910), México, D.F. Fotografía: Ciudadanos en Red	53
Imagen 15. Reverso de la Medalla Conmemorativa del Pabellón Mexicano de 1889. Col. Privada. Fotografía de José Parra	54
Imagen 16: Exterior del Pabellón de la República Mexicana en La Exposición Universal de París de 1889. (César Bordese, 1889, acuarela), exhibida en el Museo Nacional de Historia. Fotografía propia.	61
Imagen 17. <i>Tláloc</i> . (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia	67
Imagen 18. <i>Tláloc</i> . (Grabado de José Ma. Velasco, 1890). Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antigo Mexicano</i> de Antonio Peñafiel (s/f)	68
Imagen 19 <i>Tláloc</i> . Dibujo en el <i>Códice Florentino</i> de Fray Bernardino de Sahagún.	68
Imagen 20. <i>Tláloc</i> . <i>Códice Aubin</i> (En custodia del Museo Nacional de Antropología e Historia).	69
Imagen 21. <i>Tláloc</i> . <i>Códice Borbónico</i> (Palacio Borbónico, París).	69
Imagen 22 (izq.) <i>Tlálocatecuhtli</i> . Col. De J. M. A. Aubin. Tomado de <i>Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos</i> . 1903. p. 190.	69
Imagen 23. <i>Tláloc</i> . Dibujo de Bodo von Glumer. Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antigo Mexicano</i> de Antonio Peñafiel (s/f)	69
Imagen 24. <i>Centéotl</i> . (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia.	72
Imagen 25. <i>Centéotl</i> según Antonio Peñafiel (Copia del <i>Códice Durán</i>)	73
Imagen 26. <i>Centéotl</i> . <i>Códice Durán</i> . Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	73
Imagen 27. <i>Chicomecóatl</i> , tomada del <i>Códice Florentino</i> .	73
Imagen 28. <i>Centéotl</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antigo Mexicano</i> de Antonio Peñafiel (s/f)	74

Imagen 29. <i>Chalchiuhtlicue</i> . (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia	75
Imagen 30. <i>Chalchiuhtlicue</i> (Copia del <i>Códice Durán</i> por Peñafiel)	76
Imagen 31. <i>Chalchiuhtlicue</i> (<i>Códice Durán</i>). Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	76
Imagen 32. <i>Chalchiuhtlicue</i> (<i>Códice Florentino</i>)	76
Imagen 33. <i>Chalchiuhtlicue</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	78
Imagen 34. <i>Xochiquétzal</i> (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia	79
Imagen 35. <i>Xochiquetzalli</i> según Peñafiel, (copia del <i>Códice Durán</i>)	80
Imagen 36. <i>Xochiquetzalli</i> (<i>Códice Durán</i>). Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	80
Imagen 37. <i>Xochiquetzalli</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	81
Imagen 38. <i>Camaxtli</i> . (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia	82
Imagen 39. <i>Camaxtli</i> según Peñafiel, (copia del <i>Códice Durán</i>).	83
Imagen 40. <i>Camaxtli</i> (<i>Códice Durán</i>). Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	83
Imagen 41. <i>Camaxtli</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	84
Imagen 42. <i>Yacatecuhtli</i> según Peñafiel, (copia del <i>Códice Florentino</i>)	85
Imagen 43 <i>Yacatecuhtli</i> (<i>Códice Florentino</i>)	85
Imagen 44. <i>Yacatecuhtli</i> . (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia	86

Imagen 45. <i>Yacatecuhtli</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	87
Imagen 46. <i>Itzcóatl</i> (detalle). Jesús F. Contreras. (París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. Fotografía propia.	88
Imagen 47. <i>Itzcóatl</i> . <i>Códice Durán</i> . Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	89
Imagen 48. <i>Itzcóatl</i> . Copiado por Joaquín Galarza de los <i>Lienzos de Chiepetlan</i>	90
Imagen 49. <i>Itzcóatl</i> . (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia.	92
Imagen 50. <i>Itzcóatl</i> (maqueta u original en yeso, Jesús F. Contreras, México, 1888-89). Archivo Jesús F. Contreras, clasificación AJFC 0457	94
Imagen 51. <i>Itzcóatl</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	94
Imagen 52 (izq.), <i>Constancia</i> . (César Ripa, Roma, 1593)	95
Imagen 53 (der.) <i>Elocuencia</i> . (Gravelot et Couchin, París. 1791)	97
Imagen 54. <i>Nezahualcóyotl</i> . (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia.	99
Imagen 55. <i>Nezahualcóyotl corona a Moctezuma</i> . <i>Códice Durán</i> . Tomado de la edición de Porrúa de la <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme</i> . s/f	100
Imagen 56. <i>Nezahualcóyotl</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	101
Imagen 57. <i>Furor Poético</i> . (César Ripa, Roma, 1593)	102
Imagen 58. <i>Totoquihuatzin</i> . (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia	104
Imagen 59. <i>Dominio</i> . (César Ripa, Roma, 1593).	105

Imagen 60. <i>Totoquihuatzin</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	105
Imagen 61. <i>Cacamatzin</i> . (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia.	107
Imagen 62. <i>Nezahualcóyotl .Códice Aubin</i> . México (en custodia del Museo Nacional de Antropología e Historia, propiedad de la Biblioteca Nacional de Francia).	108
Imagen 63. <i>Cacamatzin</i> , dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del <i>Palacio Azteca</i> . Tomado del volumen de láminas de <i>Monumentos del Arte Antiguo Mexicano</i> de Peñafiel (s/f)	109
Imagen 64. <i>Arte Militar</i> . (Gravelot et Couchin, París. 1791)	110
Imagen 65. <i>Coraje</i> . (Gravelot et Couchin, París. 1791)	110
Imagen 66. <i>Confrontación</i> . (Cesare Ripa. Roma, 1593)	111
Imagen 67 <i>Discóbolo</i> . (Copia romana de la original de Mirón de Eleuterias. Museo Nazionale Romano)	112
Imagen 68. <i>Dibujo a lápiz del Discóbolo</i> . (Jesús F. Contreras, 1883). Tomado de: <i>Guía que permite captar lo bello: Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916</i>	112
Imagen 69. <i>Cuitláhuac</i> . (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia.	114
Imagen 70 <i>David</i> . (Donatello, Florencia, 1430-40), Museo Nacional del Bargello	116
Imagen 71. <i>San Jorge</i> . (Donatello, Florencia, 1415-17) Museo Nacional del Bargello)	116
Imagen 72. <i>Doríforo</i> (Policleto), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.	116
Imagen 73. <i>Fuerza</i> . (Gravelot et Cochín, París, 1791).	117
Imagen 74: <i>Fortaleza</i> . (Cesare Ripa, Roma, 1593)	117
Imagen 75: <i>Cuauhtémoc</i> . (Jesús F. Contreras. Copia en resina y fibra de vidrio del original realizado en París en 1889). Colección del Museo de Aguascalientes.	119

Fotografía propia.

Imagen 76. *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Del libro *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. p. 144 120

Imagen 77. *Cuauhtémoc*. Dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f) 120

Imagen 78: *Cuauhtémoc*. (*Códice Florentino*). Tomada de *Arqueología Mexicana* 121

Imagen 79. *La Claridad*. (Cesare Ripa, Roma, 1593) 123

Imagen 80: *La Fuerza sometida a la razón*. (Cesare Ripa, Roma, 1593) 123

Imagen 81: *Tormento de Cuauhtémoc*. (Gabriel Guerra, México, 1887). Fotografía propia. 123

Imagen 82: *Cuauhtémoc*. (Miguel Noreña, México, 1887). Fotografía propia 124

Imagen 83: *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras, México, 1891-92, fotografía propia) 124

Imagen 84: Proyecto del Pabellón Mexicano (Antonio Peñafiel, 1888-89). Tomado de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano*. (Tres láminas sin folio, propiedad de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia) 133

Imagen 85. *Santa Catalina de Alejandría* (Caravaggio, 1598). Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. 139

Imagen 86. Detalle de *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Museo del Ejército. 142

Imagen 87. *Altar luctuoso a Jesús F. Contreras*. Archivo Jesús F. Contreras. Clasificación AJFC 344_M_003 144

Imagen 88. *Pabellón Mexicano en París*. Grabado en el periódico *The South American Journal*, publicado el 24 de agosto de 1889, p. 238 145

Imagen 89. Medalla Conmemorativa del Soberano Consejo Masónico “Porfirio Díaz” perteneciente al Supremo Consejo de México, año 1890 (colección particular). Fotografía de José Parra. 146

Imagen 90. Medalla Conmemorativa de la Masonería Mexicana (colección particular). Fotografía de José Parra 146

Imagen 91. Interior del Pabellón. Álbum propiedad de la UNAM	148
Imagen 92. Patio del Museo Nacional de Artillería. (Tomada de <i>Seis Siglos de Historia Gráfica de México</i> , página 1083)	150
Imagen 93. <i>Monumento a la Raza</i> (Luis Lelo de Larrea, México, 1940). Fotografía anónima	152
Imagen 94. Estado actual de la copia del relieve <i>Itzcóatl</i> en el <i>Monumento a la Raza</i> (Fotografía propia, tomada en octubre de 2014)	152
Imagen 95. Estado actual de la copia del relieve <i>Nezahualcóyotl</i> en el <i>Monumento a la Raza</i> (Fotografía propia, tomadas en octubre de 2014)	152
Imagen 96. Jorge Díaz de León Valdivia. (Cortesía de la fototeca de Francisco “Soldado” García)	153
Imagen 97. Enrique Olivares Santana (Cortesía de la fototeca de Francisco “Soldado” García)	153
Imagen 98. Víctor Sandoval (fotografía propia)	154
Imágenes 99. Alejandro Sandoval (fotografía propia)	154
Imagen 100: Casino de la Feria Nacional de San Marcos y oficinas del Patronato (Fotomontaje propio con la recreación de la colocación del relieve <i>Cacamatzin</i> de Jesús F. Contreras)	159
Imagen 101: Una grúa mueve un relieve de Contreras sobre un montacargas. (Tomada de la página de internet de la empresa Grúas Salas)	160
Imagen 102. Fotografía del dictamen realizado por el Cencropam en 2003 al relieve <i>Cacama</i> de Jesús F. Contreras en su emplazamiento del Casino de la Feria en Aguascalientes (Evaristo Sánchez / Cencropam / INBA, 2003)	162
Imagen 103: Fotografía del dictamen realizado por el Cencropam en 2003 al relieve <i>Cuitláhuac</i> de Jesús F. Contreras en su emplazamiento del Casino de la Feria en Aguascalientes (Evaristo Sánchez / Cencropam / INBA, 2003)	162
Imagen 104. <i>Cacamatzin</i> . Fotografía de Carlos Contreras de Oteyza en el emplazamiento de la Casa de la Cultura de Aguascalientes.	163
Imagen 105. Estado actual del relieve <i>Cacamatzin</i> . Fotografía propia tomada en el	163

Museo de Aguascalientes

- Imagen 106. *Cuauhtémoc* (Jesús F. Contreras, París, 1889). Relieve en bronce de la colección del Museo del Ejército en la Ciudad de México. Fotografía propia. 164
- Imagen 107. *Malgré tout* (Copia de la original en mármol de Jesús F. Contreras, México, 1898-1900), Alameda Central, Ciudad de México, D. F. Fotografía anónima tomada del grupo de Facebook *El Caballito, Conservación* 168
- Imagen 108. *Ignacio López Rayón* (Jesús F. Contreras, México, 1899). Fotografía personal 168
- Imagen 109. *Monumento a Manuel Acuña* en Saltillo (Jesús F. Contreras, París, 1900). Fotografía de Google Maps 170
- Imagen 110. *Monumento a Ignacio Zaragoza* en Puebla (Jesús F. Contreras, México, 1897). Fotografía de *La Jornada de Oriente* 171
- Imagen 111. *Apuntes para realizar pátinas*. Archivo Jesús F. Contreras, UAA. Clasificación AJFC 00353 173
- Imagen 112. *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna* (óleo sobre tela de Julio Ruelas, México, 1904). Colección Particular 177
- Imagen 113. Ing. Miguel Ángel Barberena Vega. Fotografía tomada del sitio web Gobierno del Estado de Aguascalientes 178
- Imagen 114. Prof. Edmundo Games Orozco. Imagen del sitio web Gobierno del Estado de Aguascalientes 178
- Imagen 115. *Monumento a Jesús F. Contreras*. (Carlos Sánchez Flores, 2006). Fotografía propia 180
- Imagen 116. *Edificio Mexicano*. (Hesiquio Iriarte, 1889). Cortesía del Museo del Estanquillo, Colecciones de Carlos Monsiváis. 181

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1: Descripción propia de las series escultóricas (Fotografía de Francisco Segura / Conaculta, de la maqueta elaborada por estudiantes de la Universidad Iberoamericana para una exposición sobre los pabellones mexicanos en el Museo Nacional de San Carlos)	127
Esquema 2: Serie <i>Dioses</i> del “Palacio Azteca”	134
Esquema 3: Serie <i>Dioses II</i> del “Palacio Azteca”	134
Esquema 4: Serie <i>Reyes de la Triple Alianza</i> del “Palacio Azteca”	135
Esquema 5: Serie <i>Héroes</i> del “Palacio Azteca”.	136
Esquema 6. Propuesta personal de emplazamiento para la serie escultórica Dioses, reyes y héroes.	174

RESUMEN

Palabras clave: Jesús F. Contreras, escultura, exposición universal, París, 1889, decimonónico, azteca, México

Jesús F. Contreras, escultor nacido en Aguascalientes, modeló doce relieves que fueron vaciados en bronce para decorar el Pabellón de la República Mexicana en la Exposición Universal de París de 1889, bajo el proyecto de Antonio Peñafiel para representar seis deidades precolombinas, así como seis héroes y reyes mexicas.

El artista decimonónico finisecular combinó dos códigos visuales, el académico europeo y el prehispánico, para obtener un conjunto ecléctico que coadyuvó a forjar una identidad cultural e imagen del país en el extranjero, además de formar parte de la línea histórica que desembocó en la estética del nacionalismo mexicano.

La serie está compuesta por las obras *Centéotl*, *Tláloc*, *Chalchiuhtlicue*, *Itzcóatl*, *Nezahualcóyotl*, *Totoquihuatzin*, *Cacamatzin*, *Cuitláhuac*, *Cuauhtémoc*, *Xochiquetzal*, *Camaxtli* y *Yacatecuhtli*; posee dos lenguajes estéticos formales que aluden al período grecorromano, y deja entrever algunos rasgos propios del modernismo, del que Contreras es uno de los principales exponentes en México.

El “Palacio Azteca” fue desmontado y traído a México, pero las piezas no fueron reunidas nuevamente y tuvieron varias ubicaciones, como el Museo de la Artillería, el *Monumento a la Raza*, el Museo del Ejército y Fuerzas Aérea Mexicanos, la Casa de la Cultura de Aguascalientes, el Casino de la Feria Nacional de San Marcos y el Museo de Aguascalientes. En sus 125 años de edad, las figuras han sufrido algunos daños que requieren una restauración profesional.

ABSTRACT

Keywords: Jesus F. Contreras, sculpture, universal exposition, Paris, 1889, nineteenth century, aztec, Mexico

Jesus F. Contreras, sculptor born in Aguascalientes, Mexico, modeled twelve reliefs that were cast in bronze to decorate the Pavilion of The Mexican Republic during the Universal Exposition in Paris 1889, under Antonio Peñafiel's project, to represent six pre-Columbian deities as well as six heroes and Mexica kings.

The artist, from the generation of the late nineteenth century, combined two visual codes; the European Academic and the Pre-Hispanic, hence he obtained an eclectic conjunct that helped to forge a cultural identity and an image of Mexico abroad, along with forming part of the historic line leading to form the aesthetics of Mexican nationalism.

The series is composed by the pieces: *Centéotl*, *Tláloc*, *Chalchiuhtlicue*, *Itzcóatl*, *Nezahualcóyotl*, *Totoquihuatzin*, *Cacamatzin*, *Cuitláhuac*, *Cuauhtémoc*, *Xochiquetzal*, *Camaxtli* and *Yacatecuhtli*. It possesses two formal aesthetic languages that allude the Greco-Roman period, and reveals some features of sculptural modernism, of which, Contreras is one of the main exponents in Mexico.

The "Aztec Palace" was dismantled and brought to Mexico, but the art pieces were not reunited again and were sent to several locations, including the ancient Artillery Museum, the *Race Monument*, The Mexican Army and Air Force Museum, The Culture House of Aguascalientes, the San Marcos National Fair Casino and the Aguascalientes Museum. In their 125 years of age, the art figures have suffered some damage that requires a professional restoration.

INTRODUCCIÓN

Suponemos que para cualquier estudioso del arte, resulta apasionante compenetrarse de un momento específico de la historia, a través de personajes y situaciones que innegablemente trascendieron; es decir, que modificaron los acontecimientos de su época y por ende, incidieron en los hechos posteriores.

Al iniciar los estudios de la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, definimos como tema de estudio para el trabajo recepcional, el análisis de los relieves que el artista aguascalentense Jesús F. Contreras había modelado y después fundido para el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París de 1889. A partir de la lectura de biografías y artículos de divulgación, ideas preconcebidas basadas en conversaciones con personas relacionadas con el círculo artístico, rumores sobre los traslados de las planchas de bronce, así como juicios *a priori* sobre el estado de conservación de las piezas, es que nos pareció relevante indagar sobre el citado *corpus*, ya que considerábamos –y aún lo creemos así- que no se ha valorado lo suficiente este legado.

Supusimos que poco se conocía de este conjunto escultórico en la actualidad y dados los vacíos informativos e inconsistencias durante las indagaciones preliminares, nuestra meta inicial fue lograr el estudio más profundo a la fecha sobre estas piezas, con el objetivo principal de revalorizarlas desde los aspectos histórico y estético. De manera específica, nos propusimos conocer las motivaciones del proyecto, la fundamentación histórica-mitológica de los personajes representados y la congruencia con la ejecución de Contreras; establecer la estilística y o corriente artística de las esculturas y contextualizarlas en el marco de la historia del arte nacional, mundial y del propio autor; reconstruir la línea historia de cada una de las piezas desde su modelado hasta su destino actual; y por último, diagnosticar el estado actual de las esculturas y proponer acciones de curaduría.

Conforme avanzamos en la investigación, los caminos a indagar se multiplicaron, al igual que las herramientas metodológicas, pero también se modificaron algunas de las percepciones originales, ya que las suposiciones iniciales eran quizás algo

pretenciosas, aunque con el entendido que una ruta trazada puede llevar a mayores descubrimientos o el desmentido de esos primeros planteamientos.

Es así que partimos de esta hipótesis: La serie *Dioses, héroes y reyes*¹ mexicanos de Jesús F. Contreras, representa el inicio de la transición del academicismo al modernismo en el arte escultórico latinoamericano, puede considerarse como obra clave de un protonacionalismo mexicano prehispanizante y es un manifiesto del programa político porfirista. Por supuesto, el trabajo nos llevó a descartar parcialmente nuestros supuestos, aunque también se tradujo en descubrimientos que se despliegan a lo largo del texto y dan lugar a la generación de nuevas líneas de investigación.

En esta tesis, realizada para la obtención del grado de la Maestría en Arte, iniciamos con una revisión de lo que se ha estudiado en torno a la vida y obra de Jesús Fructuoso Contreras Chávez; es decir, el “Estado de la cuestión”, donde explicamos que son pocos los investigadores que se han apropiado de esta temática y menos todavía los que han analizado el corpus del presente texto.

Posteriormente, en “Vida y evolución de un artista cosmopolita”, hacemos un repaso de la biografía del escultor oriundo de la ciudad de Aguascalientes, así como los momentos clave en su producción, explicados en algunas de sus obras representativas, a fin de ubicar en una línea temporal y estilística a la serie realizada en Francia, además de apreciar su evolución artística.

En el tercer capítulo, “El Pabellón Mexicano en París: un discurso ideológico llevado al bronce”, explicamos el proceso de “traducción” del programa político porfirista con una ejecución artística, mediante el análisis iconológico de una medalla conmemorativa elaborada por el propio Contreras.

El siguiente apartado, el más extenso del presente trabajo, complementa lo descrito anteriormente, ya que en la “Fundamentación y análisis del conjunto escultórico”, se incluyen las explicaciones literales del autor intelectual del proyecto del Pabellón, Antonio

¹ Denominación dada por el historiador del arte Fausto Ramírez, referido en la presente investigación.

Peñañiel. Asimismo, se detallan las fuentes iconográficas mexicas, así como las posibles motivaciones iconológicas (académicas europeas) que pudieron facilitar la interpretación visual de los personajes míticos e históricos representados en metal. Adicionalmente, realizamos un ejercicio de análisis semiótico del conjunto y de una manera menos formal, ponemos sobre la mesa la posibilidad de una motivación extra académica.

A continuación, en el capítulo V, presentamos una relatoría de los distintos emplazamientos de exhibición de cada una de las obras que componen el conjunto escultórico, que consideramos una de las aportaciones principales de este trabajo, pues precisa algunas de las versiones existentes y revela algunos hechos singulares, susceptibles de corroboración, con respecto a la obtención y custodia de algunas de las piezas.

Asimismo, en el apartado sexto, “Conservación de la obra de Jesús F. Contreras”, divulgamos un dictamen de conservación de los relieves que se encuentran actualmente en Aguascalientes y que data del año 2003. Incluimos algunas valoraciones preliminares del estado actual de los mismos, así como algunas opiniones de expertos y responsables de conjunto.

Sin ser objeto directo de la presente investigación, relatamos algunos casos de intervenciones a obras del aguascalentense, como referencia paralela a la conservación de este patrimonio artístico de la nación.

En la sección de “Propuesta curatorial”, ofrecemos algunas perspectivas para la restauración, museografía y divulgación del conjunto escultórico objeto de estudio. Destinamos un breve apartado a la Discusión de Resultados y cerramos con algunas conclusiones respecto al trabajo realizado, como la falta de revalorización del legado de Contreras, particularmente en lo que se refiere al arte público monumental; además de dar por sentada la necesidad de emprender acciones emergentes de protección y conservación no sólo en Aguascalientes sino en todo el país.

I.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sin temor a equivocarnos, podemos calificar de escasos los trabajos que se han emprendido en relación a la vida y obra de Jesús Fructuoso Contreras Chávez, el escultor oriundo de Aguascalientes que se ganó su lugar en la historia del arte mexicano con la obtención del Gran Premio de Escultura en la Exposición Universal de París de 1900 con su obra *Malgré tout* (A pesar de todo) y la condecoración de la Cruz de la Legión de Honor de la República Francesa.

Patricia Pérez Walters, según la revisión de diversas fuentes, es prácticamente la biógrafa de Jesús F. Contreras. Así pues, de ella no se puede omitir la lectura de *Alma y Bronce: Jesús F. Contreras, 1866-1902*², editado por el Instituto Cultural, la Universidad Autónoma y el Ayuntamiento de Aguascalientes, que contiene quizás la revisión más global sobre la trayectoria del artista, sustentada en múltiples fuentes documentales, históricas y del archivo familiar.

La investigadora, enmarca el trabajo del aguascalentense en el movimiento modernista y de hecho, enfatiza su papel como uno de los impulsores de la renovación en la enseñanza y divulgación de las artes en México. En *Alma y Bronce*, se dedica todo un capítulo a la etapa del escultor finisecular en Francia, especialmente en lo relativo al proyecto del Pabellón de la República Mexicana en la Exposición Universal de París de 1889, además de que se establecen conexiones con la llamada “Generación Azul”; es decir, vincula a Contreras con el movimiento modernista, aspecto en el que profundizaremos desde la óptica de Fausto Ramírez, que defiende esta visión en su libro *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*³.

Precisamente, Patricia Pérez retoma algunos trabajos académicos de Fausto Ramírez, como *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*, ponencia para el XI

²Pérez Walters, Patricia: *Alma y bronce: Jesús F. Contreras, 1866-1902*. Fotografía de Carlos Contreras de Oteyza. Instituto Cultural de Aguascalientes: Aguascalientes, 2002.

³Ramírez, Fausto: *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 2008.

Coloquio de Historia del Arte (1986), y que fue publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1988⁴.

Este ensayo, que también cita Clementina Díaz y de Ovando en su artículo *México en la Exposición Universal de 1889*, recoge testimonios documentales sobre el proyecto, construcción e inauguración del citado pabellón, además de publicaciones de la época con descripciones arquitectónicas detalladas, crónicas y algunas críticas artísticas⁵.

No podemos omitir las primeras menciones al aguascalentense desde una perspectiva histórica y con una visión crítica desde el aspecto estético; nos referimos a Justino Fernández, quien en sus libros de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo XX, hizo algunas inferencias sobre su papel en el arte mexicano, ya con distancia de sus primeras opiniones de decenios anteriores no del todo favorables.

Por otro lado, resultan de interés los comentarios inscritos en algunos ensayos que no abordan exclusivamente las obras de Contreras, como el que Christopher Fulton hizo sobre el personaje histórico de Cuauhtémoc como tema en el arte mexicano, donde compara algunos de los relieves del aguascalentense con esculturas clásicas⁶, lo que nos da pie a la búsqueda de posibles referencias visuales académicas en la ideación y moldeado de los relieves, razón por la que recurrimos a los manuales iconológicos de Gravelot y Cochin⁷ así como de Cesare Ripa⁸, además de estudios de la iconografía azteca y textos antropológicos como *La religión mexica*, de Rafael Tena⁹, que si bien, no aluden directamente al autor investigado, nos sirven como marco de referencia para entender la fundamentación de las piezas.

⁴Ramírez, Fausto: “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”. En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1988.

⁵Díaz y de Ovando, Clementina: “México en la Exposición Universal de 1889”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 61. UNAM: México, 1990. pp. 109-171

⁶Fulton, Christopher: “Cuauhtémoc Awakened”. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Núm. 35. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2008. pp. 5-47

⁷Gravelot (Bourguignon, Hubert-François) et Couchin, Charles-Nicolas: *Iconologie par Figures, ou Traité compez des Allégories Emblèmes*. París, 1791

⁸Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*. Roma, 1593.

⁹Tena, Rafael: *La religión mexica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia: México, 2012.

No menos importantes son los trabajos de Mauricio Tenorio Trillo, como *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*¹⁰, quien amplió las referencias programáticas del gobierno porfirista llevadas a los terrenos de la Exposición Universal y nos brinda pistas sobre lo acontecido con las figuras *corpus* de la presente investigación.

Resulta interesante señalar que algunos de los investigadores mencionados se remiten, además de los documentos del Archivo General de la Nación (AGN) que también consultamos nosotros, a la *Explication de l'Édifice Mexicain à L'Exposition Internationale de Paris, en 1889*¹¹, de Antonio Peñafiel, autor del proyecto del Pabellón Mexicano en París. Este folleto es por demás ilustrativo de las intenciones “públicas” en la construcción del mensaje arquitectónico-escultórico, que son el punto de partida para la comprensión del discurso no necesariamente explícito en el denominado en su tiempo “Palacio Azteca”.

De manera reciente, vale la pena citar a la licenciada en Historia María Guadalupe Rodríguez López, quien se tituló con la investigación *Jesús F. Contreras en las Exposiciones Universales de París, 1889-1900*¹², que busca indagar en la evolución estilística del escultor durante la década final del siglo XIX, su participación en las exposiciones universales de 1889 y 1900, así como su influencia en la enseñanza del arte en México. Es de resaltar que la profesionista colaboró en la Bóveda Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, donde se resguarda el acervo documental del escultor, donación de Carlos Contreras de Oteyza, lo que aseguró fuentes de primera mano y por ende, de calidad referencial.

Por supuesto, se abren muchas líneas de investigación en torno al personaje que nos ocupa, su participación en la Exposición Universal de París de 1889 y las relaciones públicas que forjó y le permitieron colocarse en una posición de privilegio en la escena

¹⁰Tenorio Trillo, Mauricio: *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. (Traducción de Germán Franco). Fondo de Cultura Económica: México, 1998.

¹¹Peñafiel, Antonio: *Explication de l'Édifice Mexicain à L'Exposition Internationale de Paris, en 1889*. D'Espasa: Barcelona, 1889.

¹²Rodríguez López, María Guadalupe: *Jesús F. Contreras en las Exposiciones Universales de París, 1889-1900*. (Tesis para obtención del título de Licenciatura en Historia). Universidad Autónoma de Aguascalientes: Aguascalientes, 2013.

nacional en el periodo porfirista. En el presente texto, pretendemos mostrar algunas de estas posibilidades, además por supuesto, de los objetivos mencionados en la introducción, fundamentados principalmente en la revisión documental, hemerográfica y bibliográfica, así como la consulta de fuentes vivas (entrevistas).

En ese sentido, consideramos como una aportación metodológica de esta tesis, la combinación de diversas disciplinas, como es la iconografía mexicana (según los códigos elaborados por tlacuilos), la iconografía e iconología académicas (con base en manuales europeos), la semiótica y por último, la hermenéutica, que nos lleva a hacer una interpretación general de las “lecturas”, inferencias y “traducciones” previas.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

II.- VIDA Y EVOLUCIÓN DE UN ARTISTA COSMOPOLITA

*...y a pesar del hombre
no muere el hombre
qué pesar
porque a pesar
de todo
la mano tiembla
cuando la poso
en tu sombra...*

Amado Nervo

*(Malgré tout, a Jesús F. Contreras)*¹³

2.1.- Origen y formación del escultor finisecular

Jesús Fructuoso Contreras Chávez nació el 20 de enero de 1866 en la ciudad de Aguascalientes, México. Según investigaciones de su bisnieto Carlos Contreras de Oteyza, fue registrado con el nombre de José Sebastián¹⁴; nombre que no aparece en alguna otra referencia o documento, pero que coincide en fechas con la festividad de San Sebastián. Curiosamente, el calendario católico también marca el onomástico de San Fructuoso de Tarragona, por lo que valdría la pena indagar en los registros bautismales, pues se sabe, eran comunes las divergencias en el registro civil y el eclesial, además de que el primero tenía pocos años de haberse instrumentado formalmente con el antecedente de las leyes de Reforma e incluso, se dice que no fue del todo operativo durante la Intervención Francesa.

¹³ Fragmento tomado del blog *El Rincón del Poeta* de Luis Alvaz. Consultado en octubre de 2014:
<http://luisalvaz.blogspot.mx/2007/09/malgr-tout.html>

¹⁴ Redacción (presumiblemente un boletín de prensa de la Universidad Autónoma de Aguascalientes). “José Sebastián Contreras, nombre verdadero de Jesús Fructuoso Contreras”. En *La Jornada Aguascalientes*. México. 30 de septiembre de 2012. Consultado en junio de 2013 de la versión electrónica:
www.lja.mx/2012/09/jose-sebastian-contreras-nombre-verdadero-de-jesus-fructuoso-contreras/

Ya que abordamos el momento específico de su natalicio, poco menos de dos años antes, José María Chávez Alonso, gobernador de Aguascalientes y tío del pequeño *Chucho* -como algunos le llamaban familiarmente-, fue fusilado por las tropas francesas. Sin poder asegurarlo, los cambios de nombre y el dejar de usar el apellido materno, quizás obedecieron a una necesidad de estabilidad familiar, pues el padre tuvo que dejar a la familia por motivos políticos en más de una ocasión, según relata el poeta Ezequiel Estrada:

...ya que era perseguido por la Corte Marcial de Maximiliano, porque junto con Jesús Gómez Portugal habían fundado y sostenido un periódico de ideas liberales y, por ende, de oposición al austríaco. Don José María Chávez, medio hermano de la madre de Contreras, fue asesinado por los galos y ella sufría un trauma mortal por ello; trauma y rencor contra los imperialistas. Después de muerto el Archiduque Maximiliano, Don Pedro C. Contreras regresó del destierro y se unió a su familia [...] ya que desde 1871 en el que el gobernador Jesús Gómez Portugal abandonó Aguascalientes por sus intrigas políticas, sus fieles amigos Pedro y Luz Contreras se fueron con él dejando Don Pedro nuevamente sola a su familia, o sea su esposa Ma. Luz Chávez, Baudelio y Jesús¹⁵.

El mismo escritor refiere que el joven Contreras pasó por varias escuelas de la localidad provinciana y que desde muy pequeño mostró sus habilidades artísticas, pues el monaguillo del templo de Nuestro Señor del Encino, en el Barrio de Triana, hacía notables dibujos de sus compañeros. Relata también que era un apasionado de la naturaleza y que fabricaba figuras artísticas con cera de Campeche para ayudar con los gastos de manutención del hogar.

El personaje que estudiamos inició su formación artística y artesanal en uno de los talleres fundados por su ilustre tío, el centro artesanal *El Esfuerzo*, así como el taller de Plácido Jiménez, según asevera José Luis Engel, citado por el historiador Luciano Ramírez Hurtado¹⁶.

¹⁵Estrada, Ezequiel: *Semblanzas Hidrocálidas II*. Talleres Gráficos del Estado: Aguascalientes, 1989. p. 42

¹⁶Engel, José Luis: *Diccionario General de Aguascalientes*. Fascículo 3, ICA-Talleres Gráficos del Estado, 1997, p. 113. Citado en: Ramírez Hurtado, Luciano. *El Archivo de Jesús F. Contreras y su importancia para la investigación de temas histórico-artísticos*. (Texto preparado para el 2do. Festival artes, "Arte y Universidad", UAA, Centro de las Artes y la Cultura, del 11 de septiembre al 26 de octubre de 2012; Bóveda Jesús F. Contreras, viernes 28 de septiembre de 2012, 20:00 horas.

En una apretada síntesis biográfica incluida en sus tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, María Guadalupe Rodríguez López enlista:

En 1887 ingresó y se hizo cargo de la doradoría del señor Flores, mientras que por las noches tomaba clases para adultos. En julio de 1881 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de México. En 1887, Porfirio Díaz le concedió una beca para estudiar en Europa. El 1 de enero de 1891 contrajo nupcias con Carmen Elizondo. Participó activamente en la Exposición Universal de París de 1889 y en la de 1900. Trabajó en conjunto con el gobierno de Porfirio Díaz en varios proyectos de mejoras y embellecimiento de la capital de la República Mexicana. Murió el 13 de julio de 1902 en la ciudad de México a causa de un cáncer que padecía¹⁷.

En el citado trabajo, la ahora historiadora realizó un minucioso trabajo de investigación en diversos archivos históricos, como el de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en custodia de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, de donde logró dar un amplio seguimiento a la instrucción académica de Contreras, así como de las comunicaciones que mantuvo con las autoridades mexicanas durante su estancia como becario en Europa.



Imagen 1: Retrato de Contreras (París, 1889). Archivo Jesús F. Contreras. UAA. Clasificación AJFC 0357

¹⁷Rodríguez López. *Jesús F. Contreras...* op. cit. p. iv

Precisamente, Rodríguez López comenta que Jesús F. Contreras se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA, antes Academia de San Carlos) en 1881 para estudiar escultura, donde tomó clases de dibujo de figura tomado de la estampa, dibujo de ornato, dibujo tomado del yeso, perspectiva, francés y matemáticas. En esta misma institución, obtuvo una pensión para poder continuar sus estudios.

La historiadora, así como la biógrafa Patricia Pérez Walters, resaltan los progresos que el joven obtuvo en su formación, y nos proporciona una observación que nos da el antecedente del carácter del futuro artista-empresario:

Contreras participó en el proyecto de monumento a Cuauhtémoc primero cuando estaba de vacaciones en la ENBA y en sus ratos libres, pero después comenzó a faltar a sus clases y hasta solicitó una licencia de tres meses para seguir dentro del proyecto. Ésta le fue concedida pero al exceder el tiempo estipulado se acordó retirarle la pensión, por lo que pidió se le restituyera argumentando que “atendiendo a que el tiempo que he faltado a mi escuela lo he empleado en estudios útiles para mi carrera y en contribuir con mi pequeño contingente para el desarrollo en el arte de la fundición como lo prueban los trabajos concluidos¹⁸

Pero es en 1887 cuando gracias a los premios obtenidos en los concursos escolares, que Jesús F. Contreras obtuvo una pensión para estudiar en Europa, particularmente en París, Francia, donde uno de los propósitos era el perfeccionamiento en las técnicas de fundición. Con certeza, su estancia en aquellas tierras transformó su visión artística y le dieron la oportunidad de forjar relaciones personales que influyeron positivamente en su vida posterior.

En relación a este período, donde realizó su primer trabajo profesional, tema de la presente investigación, comentaremos brevemente algunos de los puntos importantes de su estancia, utilizando como base el *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*¹⁹ de Flora Elena Sánchez Arreola, a partir del cual pudimos consultar directamente la

¹⁸Rodríguez López: *Jesús F. Contreras...* op. cit. pp. 16-17

¹⁹Sánchez Arreola, Flora Elena: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1996. pp. 69-72

documentación relacionada a Contreras en el Archivo General de la Nación (AGN)²⁰ y a quien a continuación parafraseamos.

En una misiva, se comunica que el Ministro en París ha informado que Contreras e Hidalgo –un joven que acompañó al escultor a Europa y del que hay nulas referencias-, se presentaron diciendo que no habían recibido su pensión; por ello, el Ministro los recomendó con el presidente del Sindicato de los Fundidores en Bronce, Senador Feray y también los presentó con el Sr. Berger, superintendente general de la Exposición Universal de París de 1889, para que a su vez fueran presentados con los “mejores fundidores de bronce de París”. De esta manera, les son extendidas cartas de recomendación para los dueños de talleres como el Sr. Thiébaud²¹ –donde a la postre fundiría los relieves del Pabellón Mexicano-, con el fin de colocarlos por lo menos como obreros, ya que la pensión del gobierno no les alcanzaría para subsistir en Francia.

Resultado de estas gestiones, el Presidente –Porfirio Díaz- autoriza aumentarle la pensión a Contreras a \$100 pesos en febrero de 1888. El escultor en perfeccionamiento por su parte, se puso a las órdenes del gobierno mexicano para colaborar en la construcción del Palacio –Pabellón- para la Exposición Universal de 1889.

Resulta interesante leer el informe que Contreras presentó al Sr. Ramón Fernández, Ministro Plenipotenciario de México en Francia:

Diciembre 1 al 31 de 1887, Madrid

Visitas a museos de escultura y fundición de Paje.

Enero 1 al 27 de 1888 en París

Trabajó en los talleres de fundición de candelabrería del Sr. Gagnet ganando diariamente 1.50 francos como obrero.

²⁰Dada la cantidad de legajos, no los citamos individualmente, pero pueden localizarse en el ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes, principalmente en la Caja 5, expedientes del 18 al 77.

²¹En esta casa fundidora se vaciaron monumentos de importancia para Francia como la versión parisina de la estatua de *La Libertad* o varias esculturas de Auguste Rodin.

Enero 27 a abril 26 de 1888, París

Trabajó en los talleres del Sr. Colibert en quehaceres de escultura y proyectos de arquitectura para la Exposición Universal de París de 1889.

Abril 27 a julio 12 de 1888, París

En período, según Flora Sánchez Arreola –en el catálogo revisado por el historiador Fausto Ramírez- es el más importante de la práctica de Jesús F. Contreras, dada la importancia de la Casa Allard Hodot Suc., en donde trabajó en diversos proyectos de escultura monumental y bronce de arte. Entró como aprendiz y cuando salió obtuvo la placa de obrero de primera.

Julio 13 a agosto 31 de 1888

Período vacacional concedido por el Sr. Ministro

Agosto 31 a septiembre 18 de 1888, París

Bajo la dirección del Sr. Antonio Anza –coejecutor del Pabellón Mexicano en París-, efectuó trabajos relativos a dibujos de grandes detalles, columnas, grecas, cortes, pedestales, etc. Ejecutó la composición y modelado de los doce relieves de la fachada principal del llamado *Palacio Azteca* y las cuatro figuras en bronce que decoran las entradas de la escalera de la sala central, así como los modelos en yeso de las figuras del pórtico, de los vasos de fuego, del coronamiento de la parte central, de la fachada y los de las puertas de entrada y de los teponaxtles²² que decoran los tableros, colocados bajo las divinidades, en los cuerpos laterales de la fachada principal.

Noviembre 1 de 1888 a enero 31 de 1889, París

Ejecución de los trabajos de escultura del Edificio Mexicano. Vigilancia de los trabajos de fundición de las obras antes mencionadas, en los talleres del Sr. Thiébaud y en los de fundición de zinc del Sr. Gillardin.

²²Especie de tambor mexicana elaborado normalmente con un tronco hueco.

Febrero 1 a marzo 21 de 1889

Viaje a Italia

Marzo 22 a abril 6 de 1889, París

Ejecución de los bustos del Sr. Presidente de la República y del Sr. Delegado General (Manuel Díaz Mimiaga), presentados en concurso en el Salón de 1889²³.

Abril 7 a junio 1 de 1889, París

Ejecución del modelo de los señores Reyes, Salazar y Alva (se refiere a maquetas de las propuestas alternativas para el Pabellón Mexicano)

Junio 2 a noviembre 21 de 1889, París

Desempeño de las obligaciones que le correspondían como miembro de la Comisión Mexicana en la Exposición Universal.

Según detallan Flora Elena Sánchez y Fausto Ramírez en la parte introductoria del catálogo mencionado, a partir del día 17 de julio de 1889 Contreras pidió licencia para visitar las principales fundiciones, museos y monumentos de Londres, Bruselas, Berlín, Viena y otras ciudades del viejo continente.

Varios autores y la propia documentación en resguardo del AGN, la pensión inicial de Contreras fue de 250 francos para luego duplicarse. Gracias a ese ingreso, remuneraciones de sus trabajos y una gratificación de 5,000 francos que la Junta de la Exposición propuso y que el presidente de la República autorizó, pudo comprar diversas obras de arte, modelos, máquinas, mármoles y útiles para el establecimiento de un taller de escultura y fundición en México.

²³Cabe hacer mención que el busto de Mimiaga es parte del patrimonio en custodia del Museo de Aguascalientes. En cuanto al busto del presidente Porfirio Díaz, ignoramos su paradero, pues con fotografías de la época podemos asegurar que no es el que se exhibe en los aposentos del presidente en el Museo de Chapultepec, que erróneamente algunos atribuyen a esta época.

Hay un aspecto que quizás nadie ha divulgado a la fecha y es que en las actas de la Legación Mexicana en París se dejan entrever oposiciones a las remuneraciones a Jesús F. Contreras, ya que se daba por sentado que la pensión para sus estudios en Europa eran la compensación válida por sus servicios. Asimismo, hay reclamos a la solicitud del escultor para que se le condonara la transportación marítima de los implementos e insumos adquiridos, lo que a final de cuentas ocurrió y permitió que al regreso a su patria, pudiera iniciar la empresa de la Fundación Artística Mexicana.

Queda claro que Manuel Díaz Mimiaga se convirtió en una especie de protector del escultor y que con certeza éste lo introdujo en el círculo mexicano de los “científicos” porfiristas, como Justo Sierra, de quien el diplomático era amigo, según se infiere en menciones específicas del ideólogo en algunos de sus escritos. Sin duda, las capacidades de Contreras como publicirrelacionista le llevaron a los beneficios de la cercanía con el poder, pues además de cátedras en la ENBA, también fue beneficiado con cargos públicos y legislativos, lo cual estrictamente, ya no es motivo de este estudio.

2.2.- El surgimiento del escultor finisecular modernista

La investigadora Patricia Pérez Walters, detalla en su libro *Alma y Bronce*, el contexto histórico del artista:

Jesús F. Contreras pertenece a este grupo que experimentó en carne propia el gran proyecto de modernización del país, mismo que comprendió entre sus metas: la captación de capitales extranjeros; el desarrollo de los medios de transporte y de comunicación; la estructuración del sistema bancario; la negociación de la deuda externa y la creación de instituciones educativas, culturales y científicas que consolidarían el complejo período llamado Porfiriato. Al haberse formado en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, durante los años ochenta y noventa, los alumnos como Contreras vivieron tanto la euforia nacionalista de cariz prehispanizante, propia de la etapa de

la consolidación del régimen, como la subsiguiente fiebre cosmopolita que acompañó al desarrollo económico del país.²⁴

Hay que tener en cuenta que el aguascalentense es un caso emblemático en muchos sentidos, ya que formó parte de la camada de artistas que complementaron su formación en Europa, al pasar de una educación academicista en nuestro país bajo una marcada corriente neoclásica para luego conocer directamente los inicios de las vanguardias artísticas, como el impresionismo²⁵, o el simbolismo escultórico rodiniano²⁶, insertándose hacia el final de su corta existencia en el modernismo²⁷.

Precisamente, Ramírez habla del influjo del “impresionismo simbolista” de Rodin en Contreras y de quienes le sucedieron, como Agustín Ocampo (autor de *Désespoir*²⁸, obra atribuida erróneamente a Contreras por Justino Fernández y otros autores), Enrique Guerra, Arnulfo Domínguez Bello y Fidencio Nava, quienes fueron a “perfeccionar” sus estudios a París, donde nos dice el autor de *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, “se despojaban de los últimos resabios del clasicismo asimilado durante años en la academia mexicana”²⁹.

²⁴Pérez Walters, Patricia: *Alma y bronce: Jesús F. Contreras, 1866-1902*. Fotografía de Carlos Contreras de Oteyza. Instituto Cultural de Aguascalientes: Aguascalientes, 2002. p.16

²⁵Vanguardia artística principalmente relacionada a la pintura, en la que enfatizaba la necesidad de captar la luz, por encima de las formas, destaca por pinceladas marcadas y a veces gruesas.

²⁶Esta es una de las formas en que se definió el estilo del escultor francés Auguste Rodin, caracterizado en la técnica por el aparente “inacabado” de sus piezas o superficies irregulares y en lo temático por la exploración de sentimientos complejos, intimistas, eróticos y otros.

²⁷Uno de los defensores de nombrar a Contreras como modernista es el maestro Fausto Ramírez, quien también es una de las fuentes más citadas en estudios del escultor y del arte nacionalista mexicano, a quien citaremos en múltiples ocasiones.

²⁸Traducción del francés: Desesperanza, desaliento, desesperación. Esta pieza se exhibe actualmente en el Munal en la ciudad de México y en efecto, posee una estilística muy cercana a la *Malgré tout* de Contreras.

²⁹Ramírez, Fausto: *Modernización...* op. cit. p. 26

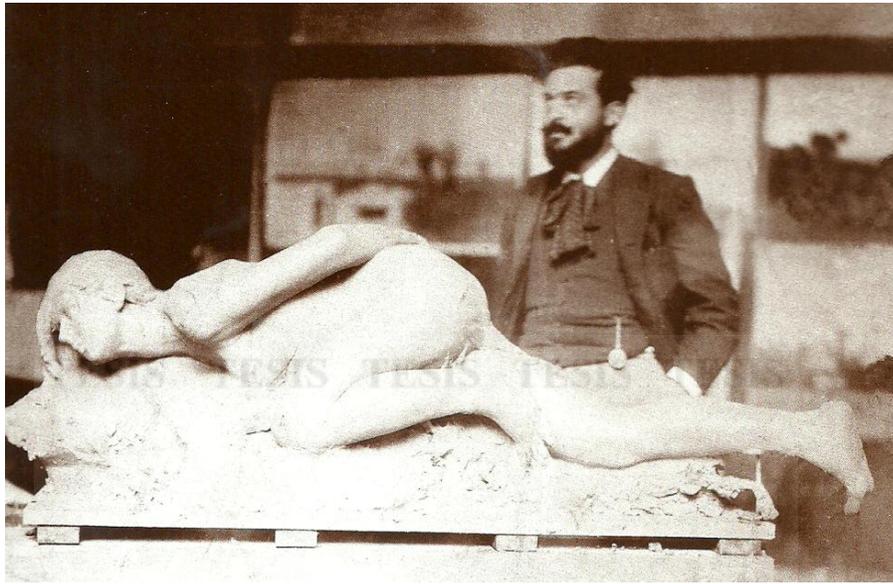


Imagen 2: Contreras frente al modelo de arcilla de *Malgré tout*. (Tomada de *Alma y Bronce*, p. 147. Original en Bóveda Jesús F. Contreras, UAA)

De hecho, podemos afirmar que su visión fue transformada por su estancia en París, los viajes por Europa e incluso África, la amistad con personajes como Frédéric Auguste Bartholdi –autor de la famosa *La Libertad iluminando al mundo*, mejor conocida como la *Estatua de la Libertad* de Nueva York-, y los miembros del Ateneo Mexicano Literario y Artístico, como Justo Sierra, Amado Nervo, Juan de Dios Peza, José Juan Tablada y otros.



Imagen 3: Contreras y los miembros del Ateneo. (Tomada de *Alma y Bronce*, p. 19). Al centro puede reconocerse a Justo Sierra y en el extremo derecho a Contreras.

Evidencia de ello la tenemos en “el informe” que le hiciera llegar al presidente de la República, donde “expone algunas ideas sobre la educación artística nacional”. Dicho documento, del que hay una copia mecanografiada –incompleta- en la Bóveda Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, señala:

He comprobado graves deficiencias tanto en la organización del plantel como en los métodos de enseñanza, a tal grado, que, de no emprender una reforma radical en la citada Escuela –Nacional de Bellas Artes-, valdría más suprimirla por estéril. Esto último es imposible: el arte es un elemento de primer orden en la educación moderna, y no podríamos excluirlo de nuestra vida social sin renegar nuestra sangre, nuestra tradición y nuestro ideal. Hay pues, que corregir. Hay también que crear. No todo está hecho y de lo que está hecho mucho es malo³⁰.

En la misiva, presumiblemente escrita hacia 1895 –no hay fecha en el documento, pero algunos autores la señalan-, el también maestro exalta las virtudes de la enseñanza del dibujo, especialmente con modelos vivos, en contraposición a la copia de los manuales tradicionales o de copias en yeso de obras clásicas, sugiere la renovación de los talleres y propone la creación de una centro formador en Europa.

Tampoco hay que olvidar que Contreras logró la posición de artista-empresario, ya que a su regreso de la primera estancia en París, estableció la Fundación Artística Mexicana, de la cual era socio el propio presidente de la República. Esta empresa fue una de las principales proveedoras del arte estatuario público, que inmortalizaba a los héroes de la patria.

El pensamiento inserto en el citado “informe”, inferimos es resultado precisamente de ese contacto con la cultura en ebullición en Europa. Cuando el escultor regresa a impartir cátedra a la Escuela Nacional de Bellas Artes, el contraste debió ser muy evidente. Ahora sabemos que es gracias a Contreras que en la citada institución se decide contratar al maestro catalán de pintura Antonio Fabrés, quien introduce innovaciones técnicas para el trabajo pictórico, como la utilización en el estudio de controles de iluminación natural y

³⁰Contreras Chávez, Jesús Fructuoso: *Informe, en que Jesús F. Contreras, escultor, expone algunas ideas sobre la instrucción artística nacional*. Archivo Jesús F. Contreras (Bóveda Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes): México, ¿1895? Referencia: AJFC 0089-001.

artificial, además de una depurada técnica *pompier*³¹. Sabemos asimismo, que cuando Gerado Murillo, el “Dr. Atl” asume la dirección de la institución, encauzó algunos esfuerzos para atender algunas de las observaciones del aguascalentense.

Vale la pena mencionar que dicho pintor -que se encontró con gran resistencia profesional entre sus homólogos de la época en México- tuvo entre sus pupilos al también aguascalentense Saturnino Herrán.

El investigador en Historia del Arte, Fausto Ramírez, expresa que si bien el *modernismo* fue la corriente con la que se identificó a los escritores que reaccionaron ante la modernidad, especialmente en Hispanoamérica, se trata de un fenómeno expresivo que se hizo extensivo más allá de las letras, ya que uno de los tópicos del estilo fue la correspondencia entre todas las artes³².

En el caso de Contreras, Ramírez especifica que fue el aguascalentense quien introdujo cambios estilísticos notables en la escultura respecto al realismo académico vigente a finales del siglo XIX. Particularmente, hace referencia a una escultura que en su manufactura y temática “ilustra la estrecha relación entre artistas y poetas de la época modernista”³³. Se trata de *El beato Calasanz*, busto de 1895, alegórico del poema de Justo Sierra del mismo nombre que en febrero del año en cuestión leyó ante un grupo de amigos y que posteriormente se dio a conocer en la *Revista Azul*³⁴.

A Contreras se le criticó en más de una ocasión el aspecto inacabado de sus obras, en otras palabras, una especie de “impresionismo escultórico”. Citemos por ejemplo, la reseña que Manuel Revilla hizo en *El Nacional*, en ocasión de la Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1892:

³¹Este estilo se caracteriza por un alto refinamiento de la técnica pictórica, propio del academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos críticos señalaban que el estilo de Fabrés era el triunfo de la fotografía sobre la pintura, por el extremo cuidado en los detalles de sus lienzos.

³²Ramírez, Fausto: *Modernización...* op. cit. pp. 14-15

³³*Ibidem.* 24-25

³⁴Prácticamente la primera publicación que dio cabida a los artistas modernistas, papel que asumiría posteriormente la *Revista Moderna*.

Hagamos punto omiso de la falta de pureza que se advierte en las líneas de los bustos; prescindamos de la imperfección del modelado, en el cual el señor Contreras parece haber aceptado esa manera, ahora muy de moda entre ciertos estatuarios extranjeros, que consiste en dejar a medio plasmar la figura, descuidando de propósito el esmero en los detalles, para lograr un efecto de conjunto, y que sólo tiene éxito mediante la plena posesión de la técnica y de un talento extraordinario, y fijémonos nada más en ese efecto de conjunto; ¿lo obtiene el señor Contreras? Creemos que no...³⁵

Asimismo, podemos apreciar, sobre todo en la obra más personal e intimista, temática simbolista o con tintes eróticos, que llega a su esplendor con la conocida obra *Malgré tout*, con la que obtuvo el *Gran Prix* de Escultura de la Exposición Universal de París de 1900.

Fausto Ramírez señala que Contreras tiene predilección “por trabajar las superficies escultóricas a la manera del *impresionismo simbolista* de Auguste Rodin, con numerosas y bien planeadas irregularidades, que modelan la luz y hacen más expresivos los contornos”³⁶ con lo que el artista, gracias a su estancia en París y sus estudios, se vinculó a la vanguardia escultórica de su tiempo.

El investigador, en una entrevista inédita para este trabajo, nos comparte algunas reflexiones de por qué enclavar al aguascalentense en el *modernismo escultórico*:

Le mencionaba la desconfianza que tenemos los historiadores de usar términos estilísticos que cubran una época, pero a veces resulta conveniente, entonces, cómo calificar a nuestra generación de fin de siglo que fue muy negada en los años veintes, ¿cómo los llamaríamos, simbolistas, decadentistas? ¿por qué no usamos un término que justamente cubría una estética de puertas abiertas en las cuales se manejaban las estéticas de vanguardia de fin de siglo en Europa, como el simbolismo, el decadentismo, el *art nouveau*, etcétera? Sobre todo en una época en que la idea de la relación íntima entre las artes, digamos, estaba muy generalizada, pensando en que la comunidad artística de la época no sólo comprendía a los literatos, sino también a pintores, a escultores. Ellos eran los que les ilustraban sus libros... hay una relación muy estrecha entre los artistas plásticos y los artistas literarios, y finalmente, los temas que tratan, las preocupaciones, las tareas de la generación, las comparten [...]

³⁵Revilla, Manuel: “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. En *El Nacional*. México, miércoles 13 de enero de 1892, t. XIV, núm. 161. Citado en: Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de arte en el siglo XIX: Estudios y documentos III (1879-1902)*. Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1997 (1ª. Edición 1964). p. 328

³⁶Ramírez: *Modernización...* op. cit. p. 172

Hay obras de Contreras, por ejemplo, *La Tentación*, que es comentada en la *Revista Azul*; el *Beato Calasanz*, que es un poema de Justo Sierra, en fin hay una relación muy estrecha que me ha llevado a utilizar ese término. Si es un término discutible, pero en fin, creo que es útil pensarlo así³⁷.



Imagen 4. Busto del Beato Calasanz (Jesús F. Contreras). Tomada del artículo digital de P. Miguel F. Giráldez Fernández, rector de la Universidad Cristóbal Colón³⁸

No obstante, Ramírez puntualiza que el primero en calificar como modernista a Contreras fue Justino Fernández, aunque al remitirnos a este autor, entramos en otra complicación terminológica, pues lo ubica en las corrientes del “romanticismo” y posteriormente del “expresionismo” aquí la cita literal contenida en *Arte Mexicano, desde sus orígenes a nuestros días*, originalmente editado en 1958:

Jesús F. Contreras, quien vino a ser la última figura interesante de la escuela y, por lo tanto, su romanticismo se agudiza. Son suyas dos estatuas de mármol que hoy día e encuentran en la Alameda Central de la capital: *Désespoir* y *Malgré-tout*, obras más bien propias de un museo; ambas tiene esa angustia romántica finisecular y están tratadas con habilidad y sincero sentimiento. Puede decirse que

³⁷García, Robles, Marco Antonio. *Entrevista con Fausto Ramírez sobre Jesús F. Contreras*. Inédita, realizada a principios de 2013.

³⁸Giráldez Fernández, Miguel F. “Calasanz y Justo Sierra: ¿hacia una nueva lectura de la historia de la educación en México?”. En *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*. No. 19. Edición digital consultada en mayo de 2014:

<http://www.eumed.net/rev/rucc/19/mfgf.htm>

escultura del siglo XIX se mantuvo con dignidad en un elevado nivel y dentro del clasicismo, salvo al final, con Contreras, quien tiende ya a cierto expresionismo en *Malgré-tout*. Los temas clasicistas son históricos; los más personales de Contreras son expresión de estados de ánimo existenciales; sorprenden los títulos en francés, pero es que el gusto y las influencias francesas se imponían a fin de siglo³⁹.

Empero, en *Estética del Arte Mexicano*⁴⁰, hace referencia a sus publicaciones de 1937, donde califica a la escultura del tiempo –Contreras– como frívola, aunque más adelante, con la distancia de los años (la edición del libro es de 1972) enclava el trabajo de Contreras en el “simbolismo existencial”. También recuerda las críticas de Manuel G. Revilla en sus críticas a la XXII Exposición de la Academia, donde se desilusiona con las obras de Contreras, por la “imperfeción del modelado... ahora muy de moda... descuido de propósito el esmero en los detalles, para lograr un efecto de conjunto”. Todo ello, en contraposición a la concepción del “realismo”, que no se refiere a la mera reproducción “fotográfica” sino a “la representación idealizada, sublimada, embellecida”.

Se complica pues otorgar una sola definición estilística a Contreras, pues depende del tipo de obra que se analice, hasta lo apreciado, los trabajos monumentales podrían encasillarse en lo académico neoclásico, como lo podemos leer en el índice biográfico de *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana*, donde se describe que “su obra personal es numerosa; tanto sus vaciados en bronce como sus mármoles corresponden al estilo neoclásico de fin de siglo”⁴¹.

En cuanto a las obras “personales”, sobre todo al final de la vida del escultor, podríamos clasificarlas en el terreno del simbolismo según coinciden autores como Fausto Ramírez. De este historiador, retomamos la temática abordada por los simbolistas:

Entre las distintas tradiciones mitológicas revisitadas por el simbolismo, ocupan un lugar preponderante tanto las pertenecientes al mundo grecolatino como las de la Edad Mexica y los pueblos nórdicos, pero hay que añadir también las aportaciones del Oriente, cercano y lejano. Y, para

³⁹ Fernández, Justino: *Arte Mexicano: de sus orígenes a nuestros días*. Porrúa: México, 1989. pp. 129-130

⁴⁰ _____: *Estética del Arte Mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México, 1972. pp. 425, 464, 466.

⁴¹ _____, et. al: *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana*. (Tomo III: Arte Moderno y Contemporáneo). Editorial Herrero: México (impreso en Verona, Italia), 1971. p. 275

el caso mexicano, en especial de 1910 en adelante, no faltaron alusiones al legendario pasado prehispánico⁴².

Vale la pena también, atender la definición de Amy Dempsey, quien afirma que “para los simbolistas, el objetivo del arte era el mundo interno del estado de ánimo y las emociones, más que el mundo objetivo de las apariencias externas”⁴³. Roxana Velásquez Martínez del Campo, por su parte, indica que esta corriente poseyó una gran variedad estilística, además de asegurar que se trataba de la heredera de la tradición romántica:

A pesar de la diversidad de sus estilos, especialidades y nacionalidades, las obras simbolistas se distinguen por su feroz defensa del individualismo y la reafirmación de la propia interioridad de sus creadores, así como por la revelación de una dimensión oculta en la naturaleza. Inspirados por el aliento de la fantasía y la imaginación, los simbolistas se propusieron explorar y develar el misterio de la existencia por medio de lenguajes poblados de metáforas, alegorías y símbolos⁴⁴.

Si bien hay cierto consenso en ubicar a Jesús Fructuoso Contreras Chávez como un escultor modernista, quizás su mejor definición sea la de artista ecléctico (por la combinación de estilos, corrientes y temáticas) y en cuanto a la temporalidad, la de decimonónico (siglo XIX) finisecular (de fin de siglo). Otro debate sería la clasificación como artista-empresario, que algunos podrían subrayar como argumento para minusvalorar el legado del escultor, ya que uno de sus objetivos era hacer el arte accesible a un mayor público, mediante reproducciones de menor costo o en serie, incluso en arcilla, además de la manufactura de objetos utilitarios que entrarían en el terreno de las artes decorativas (o la artesanía).

Otro de los puntos a debate, sería el de la condición o calidad artística de la producción por encargo, que si bien ha estado presente a lo largo de la historia del arte, no está exenta de señalamientos. En cuanto a Contreras, nuestro objeto de estudio parte de un

⁴² Ramírez, Fausto: “El simbolismo en México”. En *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM: México, 2004. p. 30

⁴³ Dempsey, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*. Blume: Singapur, 2002, p. 41. Citado en: Rodríguez López. Op. cit. p. 79

⁴⁴ Velásquez Martínez del Campo, Roxana. “Los reflejos del espejo simbolista”. En *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM: México, 2004. p. 22

proyecto ajeno, con adecuaciones e interpretaciones personales, como suponemos pasó en diversas ocasiones con la creación de la obra estatuaria pública del aguascalentense.

Para concluir este apartado, no queremos dejar de mencionar a Guillermo Tovar de Teresa, quien resume algunas de las aportaciones de Jesús F. Contreras, en una biografía elaborada para su libro *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas decorativas*:

Contreras concibió la escultura como materia moldeada más que cincelada, e introdujo un estilo de formas más suaves y sinuosas, en las que los detalles apenas se sugieren. Recurrió a temas vinculados con facetas menos racionales del ser como el sueño, las pasiones, la necesidad de dar sentido a la vida, propios de la sensibilidad modernista de fin de siglo⁴⁵.

Ciertamente, en el caso de los *Dioses, héroes y reyes*, los originales fueron modelados en yeso, como la *Malgré tout* lo fue en barro y luego copiada en mármol y otros materiales. Más allá de las técnicas de reproducción, tan propias de la era industrial y la modernidad, no se puede dejar de lado la intención original de la mano del artista, que en efecto, fue punto de partida o confluencia para otros creadores, no sólo en escultura sino en otras ramas del arte, *a pesar de todo*, como el epígrafe de este capítulo, o la composición homónima para mano izquierda de Manuel M. Ponce.

⁴⁵Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de Artistas en México. Artes plásticas decorativas*. (Tomo 1) Grupo Financiero Bancomer: México, 1995. p. 274. Citado en el catálogo de obra de *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM: México, 2004. p. 278.

III.- EL PABELLÓN MEXICANO EN PARÍS: UN DISCURSO IDEOLÓGICO LLEVADO AL BRONCE

3.1. Un palacio azteca a la sombra de la torre Eiffel

*¡Y ese templo (azteca) de acero lo levantaron,
al pie de la Torre (Eiffel), los mexicanos,
como para que no les tocasen su historia,
que es como madre de un país,
los que no la tocan como hijos!:
así se debe querer a la tierra en que uno nace:
¡con fuerza, con ternura!*

José Martí⁴⁶

Corría el año de 1889, en París iniciaban los festejos por los 100 años de la toma de La Bastilla y la consecuente Revolución con una de las afamadas exposiciones universales decimonónicas. México recientemente había retomado las relaciones diplomáticas con Francia y el presidente Porfirio Díaz aceptó la invitación para que se instalase un pabellón de la nación, la cual que apenas tenía poco más de un decenio de relativa paz social.

El 22 de junio del año mencionado por la noche, el presidente galo Marie François Sadi Carnot y su señora, acudieron a la ceremonia de inauguración del edificio mexicano, muy cerca de la recién construida torre Eiffel en el campo Marte, donde

hicieron una detenida visita a nuestro pabellón, recorriendo todas sus galerías, deteniéndose a examinar detalladamente los objetos más notables de todas las secciones en donde cada Jefe de Grupo y el señor Secretario General de nuestra Comisión [...] les hicieron las explicaciones que deseaban, dándoles los informes que pedían. Muy satisfactorio fue para nosotros recibir sus expresivas felicitaciones y escuchar las frases de agradable sorpresa con que nos las dirigían, elogiando ya la inmensa variedad de las riquezas naturales de nuestro suelo, ya los notables

⁴⁶Tenorio Trillo, Mauricio: *Artificio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. (Traducción de Germán Franco). Fondo de Cultura Económica: México, 1998. p.103

progresos de nuestra industria, ya el alto grado de adelanto que han alcanzado en nuestro país las ciencias, las artes y las letras.⁴⁷

Además, la participación de la República Mexicana tenía un trasfondo, pues “fue la oportunidad de pasar lista al llamado de la modernidad” en la escena internacional⁴⁸, o como nos refiere Clementina Díaz y de Ovando en un artículo sobre el acontecimiento, ofrecía a México la brillantísima oportunidad de mostrar su progreso, su cultura y recibir a cambio, bienes materiales y morales. Entre las fuentes hemerográficas consultadas por la investigadora emérita de la UNAM, se encuentra el Diario Oficial del 10 de marzo de 1889, donde se publicó una circular de Carlos Pacheco, Ministro de Fomento, dirigida a los gobernadores de los estados:

Uno de esos bienes podría ser y será inmenso, el de acrecentar la respetabilidad de la nación, probando que a través de dificultades de que ha sido irresponsable, y a pesar de ellas ha conservado en sí vitalidad bastante para alcanzar en días no lejanos la grandeza y el poderío a que han podido llegar antes que ella otras más afortunadas [...] Podría además aprovecharse esta oportunidad para establecer una Exposición permanente en esta capital, a fin de favorecer así el desarrollo del comercio, fuente inagotable de prosperidad y bienestar. A este objeto se han adoptado las medidas convenientes para que el edificio que ha de servir a la exhibición mexicana en el referido Certamen Universal, sea transportado a nuestro país una vez terminado aquel concurso.⁴⁹

Dicho edificio, no es otro que “Palacio Azteca”, concebido por el doctor Antonio Peñafiel, con el apoyo del ingeniero Antonio M. Anza, presentado tras una convocatoria donde se precisaba que el edificio debería tener como característica principal, el representar lo que se consideraba el “espíritu nacional”, que en ese momento se refería a lo indígena o prehispánico.

⁴⁷Díaz Mimiaga, Manuel: “Informe”. Citado en Ramírez, Fausto: “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”. Incluido en: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1988. p. 240

⁴⁸Herrera Feria, María de Lourdes. “La puesta en escena de la modernidad y el progreso: La participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX”. En: *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Año 3, No. 5. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Puebla, 2005. p. 32

⁴⁹ Díaz y de Ovando, Clementina: “México en la Exposición Universal de 1889”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 61. UNAM: México, 1990. p.113



Imagen 5: Pabellón de México, *Edificio Mexica*. Impresión de plata sobre gelatina (Anónimo. 1889, París, 1889), en resguardo de la Fototeca Nacional, Conaculta-INAH.

Son varios los autores que describen el citado Pabellón, aunque de manera más sintética lo describe así Xavier Moysén:

El enorme edificio, con dos niveles, albergaba tres salas de las cuales la principal era la del centro. Exteriormente medía sesenta metros de largo por treinta de ancho y catorce y medio de altura. En la composición de la portada se recalcó el interés en el núcleo central; en él se tendía una escalinata sin alfaradas, pues en su lugar se dispusieron toscas bases para soportar braseros dedicados al Dios Huehuateotl (sic) [...] La solución adoptada para la parte superior, evitó los vanos, en lugar de estos se colocaron unos recuadros para contener en número de doce, grandes relieves fundidos en bronce. Dos puertas de acceso se localizaban a los extremos del basamento, mientras que en la parte alta, frente a la escalinata, se abría un amplio vano cuyo dintel era soportado por dos cariátides, semejantes a las de Tula, según se dijo. El remate del conjunto era una curiosa mezcla de motivos... con “la gran figura del sol Tonatiuh”⁵⁰.

⁵⁰Moyssén, Xavier: “El nacionalismo y la arquitectura”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 55. UNAM: México, 1986. p. 114



Imagen 6: Interior del Pabellón de la República Mexicana en La Exposición Universal de París de 1889. (César Bordese, 1889, acuarela) exhibida en el Museo Nacional de Historia

Por supuesto, el proyecto no estuvo exento de críticas, incluso varios años después, como es el caso de “Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas” publicado en *El Arte y la Ciencia* en 1899 por una persona con seudónimo *Tepoztecaconetzin Calquetzani*:

No hay que atreverse a otros ensayos, so pena de caer en lo ridículo, como no vacilo decirlo que sucedió con el pabellón que en 1889 expuso en París nuestros productos nacionales... En este edificio no hubo distinción de forma ni distinción de necesidades: miembros arquitectónicos de todos los estilos exornaron el conjunto, ocupando el lugar que convino; se fracturó la estructura sin piedad y la decoración tomó el vuelo de la fantasía... Esto es desconocer el objeto de los pabellones de exposición, edificios de creación moderna, que deben llevar impreso el sello de la civilización contemporánea...⁵¹

Es pertinente señalar que el proyecto tuvo un carácter ecléctico en cuanto a la integración de elementos prehispánicos, pues en efecto, se retomaron elementos de diversos

⁵¹Ramírez, Fausto: “Vertientes nacionalistas en el modernismo”. En *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM: México, 1986. 144

asentamientos, incluso distantes en el tiempo, como Tula –de donde se tomó la inspiración para las cariátides del centro, según Peñafiel), Teotihuacán (Remates con la cabeza de Quetzalcóatl), e incluso de trabajos de restauración muy recientes para la época, como las construcciones de Xochicalco, documentada en trabajos del propio Peñafiel. Recordemos que uno de las primeras políticas de Estado, además de la creación de arte nacionalista, fue la recuperación de los monumentos arqueológicos, donde por cierto, alumnos de la generación posterior a Contreras, tuvieron participación para documentar los hallazgos. Por tal motivo, es obvio suponer que el conjunto debió resultar extraño tanto para los nacionales como para los extranjeros, aunque habrá que decir que uno de los gustos de la época era el exotismo; lo que era ajeno y diferente –a lo europeo-, aunque incluido en una visión totalizante de la modernidad⁵².

De igual forma, suponemos que una de las razones de la efectividad del Pabellón – en cuanto a atracción de visitantes y generar una imagen de México ante el mundo-, fue que el interior sí estaba diseñado a la moda de la época, con una gran profusión de detalles decorativos, algunos de los cuales también fueron realizados por Contreras, como las estatuas-candiles que se encontraban al pie de una gran escalera central ondulada. Pero la exhibición interna, disposición, ofertas de materias primas y atracciones proporcionadas por las entidades de la República no son tema de esta investigación.

Lo que sí podemos mencionar, es la novedad constructiva del que fue llamado “Palacio Azteca”, ya que fue levantado con acero, lámina y aplicaciones ornamentales de zinc fundido. En cuanto a los elementos escultóricos, como ya lo hemos mencionado, fueron obra del aguascalentense Jesús F. Contreras. Precisamente, ocho de esos relieves representando dioses y reyes aztecas, se exhiben ahora en Aguascalientes, no sin una serie de vicisitudes de por medio.

⁵²Para una mayor comprensión sobre esa visión que toma impulso a mediados del S. XIX a la par del Romanticismo, consúltese: Valdivia, Benjamín. *Ontología y Vanguardias, orígenes de la estética de la fragmentación*. Caligrama: Querétaro, México, 2013. p. 55

3. 2.- ¿Nacionalismo porfirista?

Cuando se hace alusión al movimiento artístico conocido como nacionalismo mexicano, los paradigmas mentales incluyen nombres como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Juan Pablo Moncayo, y otra pléyade de creadores. Pensamos en el muralismo, en sinfonías, películas de la Revolución y quizás algunos otros lugares comunes; pero, ¿acaso relacionamos la identidad nacional con el Porfiriato?

Una razón preliminar de que no liguemos la visión de nuestro país al legado de Porfirio Díaz, es la amplia difusión programática e institucional asociada al llamado “nacionalismo revolucionario”⁵³, ideología impulsada por los caudillos y presidentes surgidos del movimiento armado, por intelectuales afines a la ideología socialista y por supuesto, por los propios artistas cuyas obras se convirtieron por ley, “en monumentos” y patrimonio de la nación.

Irónicamente, hay que hacer mención de que algunos de los autores que ensalzaron lo prehispánico y lo revolucionario y que criticaron todo lo que oliera a imperio, colonia y dictadura, son hechura del régimen de Díaz, como el propio Diego Rivera, quien al igual que Contreras, fue becado para estudiar en Europa.

Al inicio del gobierno porfirista, en 1877, la preocupación primera era legitimar la autoridad y después consolidarla, procurando unificar al país en torno de un solo proyecto nacional, valiéndose para ello, según afirma el historiador Fausto Ramírez, de diferentes expedientes en lo político y administrativo, en lo económico, en lo educativo y en lo cultural:

Se buscaba, mediante la educación, afirmar y exaltar los valores nacionales, fomentar la religión de la patria que invocara Justo Sierra; y a la vez robustecer al Estado al vincularlo, mediante una apropiada lección de la historia, con las grandes gestas que marcaban la evolución del país hacia el régimen de paz y de progreso que se estaba viviendo⁵⁴.

⁵³Un texto clarificador sobre dicha doctrina político-artística es: Gómez Villanueva, Augusto. *Nacionalismo Revolucionario*. Miguel Ángel Porrúa: México, 2010.

⁵⁴Ramírez, Fausto. “Vertientes...” op. cit. p. 127

El primer indicio fehaciente de esa política, lo constituyó el decreto por el cual se ordenó que se emprendiera la erección de monumentos a héroes nacionales de la Conquista, la Independencia, la Reforma y la Intervención Francesa.

De hecho, el primero de estos sería el dedicado a *Cuauhtémoc*, ejemplo de la entereza y sacrificio por su pueblo, según explica Christopher Fulton en su artículo “Cuauhtémoc Awakened”:

La fascinación por Cuauhtémoc pasa a primer término durante el primer año de la presidencia de Porfirio Díaz, cuando decretó la colocación de un gran monumento en la avenida principal de la Ciudad de México, Paseo de la Reforma. El anuncio del proyecto fue hecho el 23 de agosto de 1877 y fue firmado por el ministro de Desarrollo de Díaz, el historiador Vicente Riva Palacio⁵⁵.

Es inevitable señalar que en esta primera obra institucional del nacionalismo porfirista, participó el joven estudiante Jesús F. Contreras, como ayudante del escultor Miguel Noreña, lo que le valió dificultades en su institución educativa y un accidente de fundición que casi le cuesta la pérdida de una extremidad inferior⁵⁶. De hecho, no faltan las menciones que enclavan a Contreras como el artista trágico, donde hacen alusión al derrame de bronce candente en sus pies como una especie de bautismo profesional.

Antes de proseguir, vale la pena retomar las definiciones que Mauricio Tenorio Trillo, estudioso de las participaciones mexicanas en las exposiciones universales, hace del concepto de nacionalismo:

se refiere a este proceso simultáneo de creación de Estados y naciones: fenómeno abarcador que tuvo ecos en todo el mundo occidental, uno de los primeros instantes de la historia de Occidente en que

⁵⁵Fulton, Christopher: “Cuauhtémoc Awakened”. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2008. p. 19:

“This fascination with Cuauhtémoc comes to a head when president Porfirio Díaz, during his first year in office, decreed that a grand monument should be raised on Mexico City’s principal avenue, the Paseo de la Reforma. The announcement for the project was made on August 23, 1877, and signed by Díaz’s minister of Development, the soldier-historian Vicente Riva Palacio” (la traducción es mía).

⁵⁶La colaboración inicial con Noreña fue sin permiso de los directivos de su escuela, tras una suspensión temporal de su pensión y la recuperación del accidente, la Escuela Nacional de Arte le autorizó apoyar en las labores de dicho monumento. Sobre estos hechos, puede consultarse el archivo microfilmado de la Academia de San Carlos (Escuela Nacional de Bellas Artes) resguardado en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Gaveta 62. Expedientes 7588 (marzo de 1886) y 7592 (abril de 1886), así como Gaveta 65, Expedientes 7724 (mayo de 1887) y 7734 (junio de 1887).

una buena parte del mundo apuntó a objetivos similares... fue una fuerza modeladora que, en vez de dar lugar a ideas, símbolos o manifestaciones culturales nuevas e inéditas, reorientó, revitalizó y reorganizó los rasgos culturales ya existentes... el nacionalismo, como concepto moderno, tiene connotaciones de centralización política y cultural, de homogeneización y de adaptación constante a ideas, tecnologías y circunstancias nuevas... se le relaciona con patria, entendida como sentimientos de pertenencia y apego a un sitio, tradiciones y culturas particulares... el espacio, constituido históricamente, donde cada Estado-nación, nuevo o viejo, trata de desarrollar una síntesis de su historia, cultura y tradiciones que pueda ser presentada como única, doméstica pero universal.⁵⁷

Resulta interesante conocer los anteriores conceptos, ya que el autor en mención, ha dedicado parte de su labor a la investigación de los esfuerzos oficiales para construir una identidad nacional, primero basada en los orígenes prehispánicos y posteriormente, por los caudillos de la Independencia y la Reforma.

Es importante también hacer la acotación de que la política pública de construcción de una identidad nacional es anterior a Porfirio Díaz, pues ya desde la época de la República Restaurada, e incluso antes, se cuenta casos de autores con temáticas mexicanistas en sus obras, aunque no a la escala que tendría años después.



Imagen 7: Cartel publicitario de la *Fundación Artística Mexicana*. (Fragmento tomado de *Alma y Bronce*, p. 62)

⁵⁷Tenorio Trillo, Mauricio. *De cómo ignorar*. Centro de Investigación y Docencia Económicas, Fondo de Cultura Económica: México, 2000. pp. 73-75.

3.3. Línea histórica del nacionalismo escultórico prehispánico

A inicios de la presente investigación, nos aventuramos a proponer que la serie *Dioses, héroes y reyes* mexicanos constituyó la manifestación de un protonacionalismo escultórico prehispánico; es decir, que fue un antecedente directo del movimiento artístico mexicano denominado nacionalismo. Empero, conforme avanzamos en el conocimiento de los creadores decimonónicos, reparamos en que casi desde obtenida la independencia de España, en México se emprendieron acciones para construir una identidad propia desde las academias oficiales.

Tal es el caso de Manuel Vilar, primer maestro europeo de la Academia de San Carlos, que según Fernando Lira Báez, “fue el primer artista que trabajó en México temas históricos de figuras indígenas, pre y post-colombinas y del México independiente, lo cual significó la entrada de éstos temas al arte culto”⁵⁸. Este escultor catalán presentó en 1850, su obra *Moctezuma II* de un metro de alto, realizada en yeso; así como en 1851 la escultura del jefe tlaxcalteca *Tlahuicole*, de dos metros, en actitud de combate y atado a la piedra de los sacrificios.

En 1852, Vilar inicia *La Malinche* o *Doña Marina*, escultura que representaba a la intérprete y concubina de Hernán Cortés, la cual estuvo cuidada en todos sus detalles, tenía por objeto hacer pareja con la de *Moctezuma II*, en cuanto a sus dimensiones y a la temática⁵⁹.

Asimismo, debemos mencionar que en el mismo año de arribo del escultor, 1846, llegó el pintor Pelegrín Clavé, que junto con sus discípulos inició el desarrollo de la temática histórico independentista así como prehispánica, principalmente bajo el auspicio de la corte del emperador Maximiliano y posteriormente del gobierno de Benito Juárez. Es así que el alumno José Obregón se destacó con el cuadro *El descubrimiento del pulque* en

⁵⁸Báez, Lira, Fernando. “La Academia de San Carlos en México. Los actores de la Independencia”. Participación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla para el *Primer Encuentro El Desarrollo de la Ciencia, la Tecnología y la Investigación, alrededor del periodo de la Independencia de México a la Revolución Mexicana 1810 a 1910*. Universidad de Guanajuato, Campus Guanajuato, 10 de septiembre de 2009. s/f

⁵⁹ *Ibidem*.

1869; Rodrigo Gutiérrez con la pintura *La deliberación de senado de Tlaxcala* en 1875 y Santiago Rebull con *La prisión de Cuauhtémoc*.



Imagen 8. *Moctezuma II* y *La Malinche* (Manuel Vilar, México, 1850 y 1852), Colección y foto del Museo Nacional de Arte

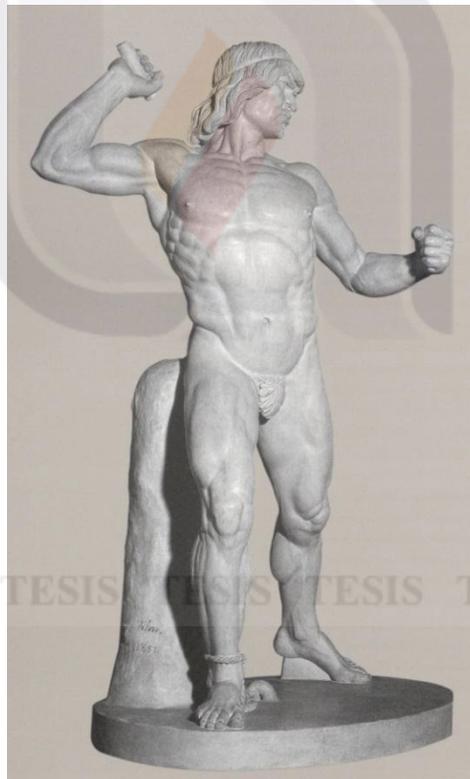


Imagen 9. *Tlahuicole* (Manuel Vilar, México, 1851), Colección y foto del Museo Nacional de Arte

Prosiguiendo con la genealogía artística, debemos mencionar a Manuel Noreña, alumno de Vilar y ejecutor del *Monumento a Cuauhtémoc*, en el que como ya hemos mencionado, Jesús F. Contreras tuvo participación. Así pues, el aguascalentense sería el “nieto” de la tradición escultórica con motivos prehispánicos con la serie *Dioses, héroes y reyes*, para continuarla con el busto de *Cuauhtémoc* que ahora podemos apreciar en el zócalo de la Ciudad de México, en las cercanías de la Catedral Metropolitana.

No podemos omitir el trabajo de Alejandro Casarín, quien en 1878 recibió la instrucción de Vicente Riva Palacio para construir dos estatuas de guerreros indígenas para el Paseo de la Reforma. Las efigies de *Itzcóatl* y *Ahuízotl* fueron inauguradas hasta el 5 de mayo de 1891, pero tras un tiempo, los bautizados como “Indios Verdes” (por la pátina generada por la oxidación del cobre) fueron llevados al canal de la Viga, ya que no fueron del aprecio de diversas personalidades⁶⁰.



Imágenes 10 y 11. *Ahuízotl e Itzcóatl* (Alejandro Casarín, México, 1891). Fotografías de Alberto González

⁶⁰Martínez Assad, Carlos R. *La Patria en el Paseo de la Reforma*. Fondo de Cultura Económica/UNAM: México, 2005. p. 32.

Dado lo anterior, no podemos otorgarle a Contreras méritos como “el precursor del nacionalismo” pero sí como uno de ellos y también como motivador a la renovación de la enseñanza artística, además de que a diferencia de Casarín, sí obtuvo una mejor respuesta en cuanto a las representaciones de los *Dioses, héroes y reyes* mexicas, sin estar exentas de críticas, como ya lo hemos señalado anteriormente.

3.4. Una obra numismática de Contreras.

En el informe que el comisionado mexicano para la Exposición Universal de París de 1889, Manuel Díaz Mimiaga, entregó al término de las actividades de la Delegación Mexicana en Francia, se especifican las preseas obtenidas por los connacionales en las distintas categorías programadas, desde la industria hasta las artes, para a continuación, aseverar que “ante lo brillante de la ceremonia”, los países hispanoamericanos propusieron la entrega de medallas propias a funcionarios franceses y coadyuvantes en la realización de las distintas exhibiciones:

Acordadas que me fueron ambas cosas y reunido con junto con los Señores Jefes de Grupo y Secretario General, convenimos el tamaño, inscripciones, alegorías, calidades demás detalles de dicha medalla, encomendando la ejecución del modelo al señor Contreras Escultor Mexicano, quien, en esta ocasión, dio nuevas pruebas de sus aptitudes artísticas y de su laboriosidad. [...] quedó resuelto que se mandarían hacer treinta de oro, doscientas cincuenta y cinco de plata y trescientas cuatro de bronce⁶¹.

En el Archivo Jesús F. Contreras en custodia de la UAA, se encuentra una libreta de dibujo del escultor, donde podemos apreciar una serie de bocetos de la citada medalla. Ahora sabemos que las alegorías⁶² fueron definidas por un consejo, lo que nos habla de cierta preparación académica de los delegados mexicanos y como ya se infiere en otros fragmentos de la investigación, posiblemente algunos compartían su filiación masónica, por algunas observaciones que haremos enseguida.

⁶¹Díaz Mimiaga, Manuel. *Informe General de la Legación Mexicana en París*. París. 1890. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento, Sección Exposiciones Extranjeras, Expediente 12, Caja 6.

⁶²Según la Real Academia Española, alegoría es una “representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos”.



Imagen 12. Medalla, en libreta de bocetos, Archivo Jesús F. Contreras, UAA. Clasificación AJFC 0217

En el transcurso de la presente investigación, localizamos a un coleccionista⁶³ que poseía una de las medallas conmemorativas en mención. Se trata de una pieza de bronce – aunque el numismático aseguraba que es de cobre- que incluye diversas alegorías, a decir:

- a) Una mujer con gorro frigio⁶⁴, vestido y túnica, en su brazo derecho lleva un ramo de espigas y en su mano derecha extendida una guirnalda de laurel.
- b) Un hombre con el torso desnudo, sentado en una columna rota, con la mano izquierda sostiene un martillo recargado sobre lo que parece un yunque. Con su mano derecha recibe la guirnalda de la mujer.
- c) A los pies del hombre hay una paleta de pintor con los respectivos pinceles y quizás unas pinzas para fragua, un posible arado y atrás de él una especie de matraz de destilación.

⁶³Se trata de José Parra, un experto en monedas antiguas y poseedor de una amplia fototeca histórica, quien recientemente vendió la pieza en cuestión, hecho que lamentamos aunque no sea propio expresarlo en trabajos como éste, pues en nuestra opinión hubiera sido una excelente adquisición para alguna institución que buscara resguardar este fragmento de la historia. Según su versión, la medalla pasó por varios coleccionistas de Aguascalientes.

⁶⁴Esta especie de caperuza se popularizó como símbolo de la libertad principalmente durante la Independencia de los Estados Unidos y en la Revolución Francesa.

- d) Del lado posterior de la dama, se puede apreciar un águila con una serpiente en el pico.
- e) Entre ambas figuras hay lo que parece ser una esfera celeste, aunque también podría ser un globo terráqueo.
- f) En la parte del fondo, se aprecia el Pabellón Mexicano para la Exposición Universal de París de 1889 y un sol fulgurante saliendo del horizonte, donde también se aprecia la punta de la torre Eiffel.
- g) Por último, en la parte inferior, notamos la palabra “PAZ” en mayúsculas, con una estrella de cinco puntas de cada lado y un cordel vegetal abajo. Con letras muy pequeñas, a un lado de este lema, se puede leer “J. F. Contreras”.



Imagen 13. Medalla Conmemorativa del Pabellón Mexicano de 1889. Col. Privada. Foto: José Parra

El lado posterior de la medalla ostenta una guirnalda o corona de laurel y olivo, la leyenda “Exposición Universal de París, 1889”. En letras pequeñas, circundando el borde

inferior, se lee “MONNEHAY & GODARD GRAVEURS PARIS”, que sería la casa encargada de acuñar la pieza.

En cuanto a la interpretación de las alegorías⁶⁵, se entiende que el mensaje que se quiere resaltar en el de la PAZ; es decir, México como una nación pacífica, estable y además productiva, lo que se entiende con los emblemas de las artes, las ciencias, la tecnología y los del trabajo.

Dice Julio Zárate: “Desde 1867 [...] la República Mexicana ha vivido en paz no interrumpida con los demás pueblos de la tierra... A mantener ese concierto armónico y fecundo en bienes que liga a México con las otras naciones, han concurrido la habilidad y el patriotismo de nuestros altos mandatarios”⁶⁶.

La mujer puede representar la propia paz o la libertad, aunque el manojito de espigas es el atributo propio de la abundancia⁶⁷, según se nos explica en la versión de la *Iconología*, traducida por Luis G. Pastor. Otra opción es que se trate de una palma, en cuyo caso, asociada a la corona de laurel, puede entenderse como la inmortalidad⁶⁸. Así pues, esta imagen de una dama en el acto de entregar una guirnalda, se puede traducir como la elevación del hombre al grado de dios, o sea, la apoteosis, imagen constantemente asociada a la modernidad, y hay que decirlo, es un concepto de gran interés para la masonería.

En ese aspecto, vale la pena mencionar que durante las celebraciones del Centenario de la Independencia de México, tuvo verificativo un acto que bien se puede calificar de ritual: La ceremonia de la Apoteosis en Palacio Nacional, donde se honró a los héroes de la gesta insurgente.

Como dice Guillermo Brenes Tencio en su artículo *Héroes y liturgias del poder: la ceremonia de la apoteosis. México, 6 de octubre de 1910*, “Gracias a estas estrategias, se

⁶⁵No quisimos hacer citas directas para cada alegoría, sino que basado en la lectura previa de manuales como los de Gravelot et Cochin planteamos una interpretación más libre, que obviamente puede diferir de otras.

⁶⁶Citado en Krauze, Enrique. *Porfirio: El poder*. Clío: México, 1993. p. 43

⁶⁷Pastor, Luis G. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. (Traducción de la versión original de Gravelot et Cochin). Tomo I. Imprenta Económica: México, 1866. p. 14

⁶⁸Ibidem. p. 138

constituyó la esencia de los Justo Sierra llamaría –acertadamente- la Religión de la Patria”. El autor explica que creaciones como ceremonias, juramentos, himnos, paradas militares y discursos, ayudaron a la construcción de los Estados-nación en América Latina⁶⁹.

La corona de laurel y olivo, representa en la primera rama, la victoria o el triunfo después de la guerra y en la segunda sabiduría, paz y gloria (pueden encontrarse estas referencias en la descripción de escudos y banderas de varias naciones). El globo pretendería dar el significado de universalidad⁷⁰ y en cuanto al águila y la serpiente, resulta obvio señalar que se refiere a la República Mexicana.

Una alegoría similar, la podemos encontrar en un conocido monumento inaugurado también en 1910: El hemicycleo a Juárez. En su blog *Crónicas de México*, Roberto J. Márquez relata que esta obra fue encargada al arquitecto Guillermo Heredia y construida en un estilo Neo-Clásico con marcada inspiración Griega, realizada en mármol de Carrara y aplicaciones en bronce dorado:

Para el grupo escultórico que lo corona, se comisionó al escultor italiano Lanzaroni, quien realizó un hermoso trabajo mostrando al Lic. Benito Juárez sentado, mientras un ángel a su derecha representando a la Patria, lo corona con una guirnalda de laureles, a la vez que otro ángel a su lado izquierdo, representa a la Ley con una espada descansando mientras con la otra mano en alto, muestra una antorcha⁷¹.

El conjunto, de doce columnas dóricas en semicírculo, escenario anual de las celebraciones cívicas en torno a Benito Juárez, ha sido objeto de diversas interpretaciones simbólicas, pues hay por ejemplo, divergencias en cuanto a las alegorías –una de ellas alada-, pues se habla también de que son el Triunfo y la República. Empero, hay coincidencias en el objetivo de elevar al Parnaso⁷² al héroe de la Reforma. El manto que

⁶⁹Brenes, Tencio, Guillermo: “Héroes y liturgias del poder: La ceremonia de la apoteosis. México, 6 de octubre de 1910”. En: *Revista de Ciencias Sociales*. vol. IV, núm. 106. Universidad de Costa Rica: San José. 2004. p. 110.

⁷⁰Los globos terráqueo y celeste también son un referente común en la masonería.

⁷¹Márquez, Roberto J. *Crónicas de México*. Página electrónica consultada en noviembre de 2013: <http://www.cronicasdemexico.com/readnews.asp?nid=77>

⁷²Montaña sagrada de los griegos donde se decía, residían los dioses.

recubre al indígena en posición sedente, así como la coronación con la guirnalda, como ya dijimos, es una forma de representar el tránsito de hombre a deidad.



**Imagen 14. Conjunto escultórico central del Hemiciclo a Juárez (Lazzaroni, 1910), México, D.F.
Fotografía: Ciudadanos en Red⁷³**

Se ha expresado la exaltación de Juárez, un indígena, fue una herramienta poderosa de imagen para consolidar un proyecto de identidad mexicana. Sin ahondar al respecto, pueden cotejarse imágenes similares en otras naciones y con otras personalidades, como George Washington en el Capitolio, por ejemplo.

Sobre este acto de coronación al ex presidente de la Reforma, podríamos hacer una traslación a la representación de la medalla, según el significado señalado por María del Carmen Vázquez Mantecón en su libro *Muerte y vida eterna de Benito Juárez*, al decir que “la Gloria, al coronarlo, le otorgó la inmortalidad como máxima presea por sus servicios a la patria”⁷⁴.

⁷³ Imagen tomada de: <http://ciudadanosenred.com.mx/hemiciclo-a-juarez/>

⁷⁴ Vázquez Mantecón, María del Carmen: *Muerte y vida eterna de Benito Juárez: el deceso, sus rituales y su memoria*. Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM: México, 2006. p. 50

De esta manera, es plausible afirmar –metafóricamente por supuesto- que la imagen para la citada medalla alude a ese *Palacio Azteca*, como el lugar donde los hombres se hacen dioses, que nos recuerda por cierto, la etimología náhuatl de Tenochtitlán.

Las alusiones grecorromanas nos confirman el concepto, el fragmento de columna de orden clásico, y el sombrero que porta el hombre, aparentemente un *pilleus*, que en Grecia portaban los esclavos cuando adquirirían la libertad. Por la pequeñez de los detalles, resulta complicado señalarlo, pero al parecer el hombre tiene una cadena alrededor de la cintura, por lo que estaríamos pues, ante un mensaje de liberación.

Ahora bien, resulta por demás interesante este objeto en manos de un coleccionista privado, ya que resulta que fue grabado en la cara posterior con la leyenda “EL AUTOR AL INSTITUTO DE CIENCIAS DE AGUASCALIENTES”, que obviamente, resultaría la institución antecesora de la actual Universidad Autónoma de Aguascalientes.



Imagen 15. Reverso de la Medalla Comemorativa del Pabellón Mexicano de 1889. Col. Privada. Fotografía de José Parra

En cuanto a la guirnalda, está compuesta por una rama de laurel y otra de encino, que son las especies que se conservan en el escudo nacional actual. Nos dice la investigadora Carmen de la Paz Pérez Olvera, que la primera significa la victoria y la segunda la fuerza, por estar asociada a Zeus. También señala que esta representación se popularizó en el siglo XIX en aplicaciones para insignias republicanas⁷⁵.

Ahora sabemos, por una carta que Manuel Fernández Leal, de la Secretaría de Fomento, le remitió a Jesús F. Contreras, que al escultor le fueron entregadas siete medallas de plata y bronce para colaboradores con la obra del Pabellón Mexicano en París, ya que se le solicita una relación de los nombres de las personas a las que les fueron otorgadas dichas piezas. Dicha misiva fue enviada el 22 de abril de 1890, pero de momento ignoramos si el autor le dio contestación⁷⁶.

Por la inscripción grabada en la medalla en mención, entendemos que el aguascalentense quiso agradecer el apoyo institucional, probablemente para la celebración de una exposición artística que tuvo lugar en Aguascalientes hacia 1891, según se infiere en un par de notas dirigidas a Jesús F. Contreras en calidad de maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de julio y septiembre del citado año, donde se le pide que devuelva los objetos que se llevó para dicha exhibición⁷⁷.

La relación con Aguascalientes, por lo visto se vio reforzada después del regreso del “hijo pródigo” de París, ya que el diario *El Siglo XIX*, consignó el 2 de octubre de 1890 que el joven escultor trabajaría en una escultura de cuatro metros, *La Paz iluminando Aguascalientes*, que serviría de remate a la columna de la plaza principal, por iniciativa del

⁷⁵Aguilar Enriquez, María de Lourdes et. al. “La Flora del Escudo Nacional Mexicano”. En *Polibotánica*. No. 18. México, 2004. pp. 53-73. Consultado en versión digital en mayo de 2014: <http://www.herbario.encb.ipn.mx/pb/pdf/pb18/escu.pdf>

⁷⁶Fernández Leal, Manuel. *Carta a Jesús F. Contreras*. Correspondencia de la Secretaría de Fomento, Colonización Industria y Comercio. Archivo Jesús F. Contreras de la UAA.

⁷⁷Ambas notas/cartas, se encuentran en el Archivo de la Academia de San Carlos, que tiene bajo resguardo la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Es de señalar que el acceso a dichos documentos es muy restringido y casi exclusivamente en microfilmes.

gobernador Vázquez del Mercado⁷⁸. Dicho proyecto no se cristalizó, pero se conoce de uno similar en la ciudad de Guanajuato.

3.5. Gestación de los relieves

Ya explicamos el contexto general de la Exposición Universal de 1889 y del Pabellón de México; abordemos ahora lo relativo a las 12 esculturas principales del conjunto, descartando para efectos prácticos los relieves decorativos adicionales y otros motivos ornamentales realizados por Contreras.

Hagamos memoria de que meses antes, el perfeccionamiento de las habilidades de Jesús F. Contreras lo llevó a obtener la pensión para continuar su formación en Francia, donde conoció como obrero la elaboración de piezas decorativas y se nutrió con las técnicas del arquitecto Eric Colibert y el escultor Auguste Bartholdi, así como de los maestros fundidores de la época.

También, está documentado el interés del aguascalentense por participar en la erección del edificio representativo de la nación en París e incluso, la colaboración extraoficial con los ingenieros mexicanos encargados de la construcción del Pabellón, lo que llevó a la aceptación del trabajo gratuito –por su calidad de pensionado- de Contreras, por acuerdo del presidente de la República.

De esta manera, el 31 enero de 1889, el aguascalentense concluyó los doce relieves concebidos por Antonio Peñafiel, quien en una explicación muy extensa de la época fundamenta su propuesta en estudios arqueológicos realizados por él mismo, así como en una revisión iconográfica del *Libro de los Ritos* de Diego de Durán, el *Códice Florentino*⁷⁹

⁷⁸Rodríguez Prampolini, Ida: *La Crítica de Arte en el Siglo XIX, Estudios y Documentos (1879-1902)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1969. s/f (localizado en previsualización fragmentada de la versión digital en *Google Books*).

⁷⁹En una explicación del proyecto del *Palacio Azteca*, el propio Peñafiel reconoce que el “sabio alemán Eduardo Seler” le había facilitado “calcas coloridas tomadas del manuscrito original de la *Historia de la Nueva España*, por Sahagún, que existe en Florencia”. Cabe hacer mención que el llamado *Códice Florentino* tenía poco tiempo de ser redescubierto. La referencia en: Díaz y de Ovando, op. cit. p. 151.

y la serie bibliográfica *México a través de los siglos* de Vicente Riva Palacio, particularmente el primer tomo dedicado a la época prehispánica, de Alfredo Chavero, del año 1888. Al revisar una edición facsimilar, encontramos algunos grabados con reproducciones de algunos códices que mencionaremos más adelante, además de algunas imágenes sin referencia, pero que bien pudieron servir de inspiración para alguno de los relieves, como una versión de la imagen de Tlaloc⁸⁰ (sic), o ilustraciones diversas que sin poder afirmarlo categóricamente, facilitaron el diseño de los elementos ornamentales del Pabellón Mexicano.

El maestro Fausto Ramírez, en su ponencia “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París”, presentada en 1986 XI Coloquio Internacional “Historia, Leyenda y Mitos de México, su expresión en el arte”, da cuenta de lo anterior y probablemente, constituya la explicación más detallada a la fecha, de los relieves de Jesús F. Contreras⁸¹, y que retomaremos profusamente, pues prácticamente todas las investigaciones sobre el escultor lo citan textualmente.

Como el historiador de la UNAM da testimonio, su ponencia tuvo como fuente principal de información un libro de la época del periodista mexicano José Francisco Godoy: *México en París, Reseña de la participación de la República Mexicana en la Exposición Universal de París*⁸²; así como los informes oficiales de los constructores, del comisionado de México en Francia, Manuel Díaz Mimiaga, así como del propio Contreras.

Para comprender la disposición de las planchas de bronce, dividamos la fachada del Pabellón Mexicano en cuatro partes, con tres piezas en cada una de ellas. Los extremos contienen deidades, las centrales reyes.

El primer bloque integra a la diosa *Centéotl*, protectora de la agricultura; flanqueada por *Tlaloc*, dios de las lluvias y por *Chalchiuhtlicue*, diosa del agua. “Tres divinidades que,

⁸⁰Riva Palacio, Vicente: *México a través de los siglos*. Tomo primero (edición de 10 tomos, facsimilar de la edición original 1884-1889). Editorial Cumbre: México, 1981. p. 99

⁸¹Ramírez, Fausto: “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”. En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1988.

⁸²No localizamos este libro en bibliotecas de México. Nos dice el maestro Ramírez que él consiguió fotocopias de un ejemplar en los Estados Unidos.

según las antiguas creencias aztecas, daban vida a la humanidad y fertilidad a los campos”. En el extremo simétrico, iban representados al centro, “*Xochiquetzal*, como deidad de las artes; *Camaxtli*, de la caza *Yacatecutli*, del comercio”.⁸³

En el segmento lateral izquierdo del pórtico, tenemos las efigies de los reyes de “La Triple Alianza”; es decir, los tlatoanis que forjaron el poderío azteca: *Itzcóatl*, monarca de México, “fundador de la autonomía mexicana”; *Nezahualcóyotl*, el rey poeta de Texcoco “sabio legislador y una de las figuras más hermosas de la antigüedad mexicana” (en palabras de Peñafiel), y *Totoquihuatzin*, de Tlacopan.

Del lado derecho, se podía apreciar la serie de “los ilustres vencidos”, muertos en la defensa de México. Estos son *Cacama* o *Cacamatzin*, *Cuitláhuac*, y por supuesto, *Cuauhtémoc*, los que representaban “la trágica caída del Imperio Mexicano”.

Así pues, podemos apreciar un discurso definido al unir las doce figuras del conjunto, cinco “mitológicas” aztecas y una chichimeca, así como las seis de personajes históricos, como lo consigna Mauricio Tenorio Trillo:

El todo formaba una composición ingeniosa: de un lado el origen noble, del otro el fin épico [...] De la misma manera que los museos decimonónicos mostraban la evolución del hombre y la civilización, o de forma similar al pórtico de la exposición retrospectiva del trabajo y las ciencias antropológicas en 1889, el Palacio Azteca mostraba la evolución nacional e introducía a los visitantes a la versión mexicana de lo moderno.⁸⁴

Por supuesto, hay interpretaciones meramente pragmáticas, como el mensaje de que México era prolífico en recursos naturales, una especie de despliegue mercadotécnico finisecular para las demás naciones; o incluso, algunas lecturas más bien simbólicas e incluso esotéricas, que habremos de mencionar, aunque ciertamente no profundizar, en un ánimo de no desvirtuar las pretensiones académicas del presente trabajo.

⁸³Ramírez: “Dioses...” op. cit. p. 225

⁸⁴Tenorio Trillo: *Artilugio*. op. cit. p. 157

3.6. De las críticas al análisis estético

El trabajo de Jesús F. Contreras en la Exposición Universal de 1889 causó reacciones diversas a la par de la realización arquitectónica del Pabellón, aunque como se conoce, por ello fue premiado por el Comité Organizador con una medalla de bronce.

Clementina Díaz y Ovando, basada en investigación hemerográfica, opina que el pabellón

causó por su originalidad sorpresa, no se le negó belleza, ni monumentalidad, se le acercó al arte griego, y aunque en ese entonces el arte del pabellón fue considerado como “curioso”, “raro”, “extraño”, “exótico” y su representación fantasmagórica, no obstante, constituyó la ancha y espaciosa puerta que se abrió para el conocimiento del arte indígena.⁸⁵

Ella misma, cita a Max de Nansouly, publicada en *El Nacional* el 21 de agosto de 1889, quien califica de “curiosos” los relieves de Jesús F. Contreras:

...presentan una originalidad artística absolutamente notable; resumen de todas las fases de una curiosa civilización primitiva que desapareció en una catástrofe tremenda y sobre la cual han hecho investigaciones nuestros arqueólogos más notables.⁸⁶

El extremo opuesto se evidencia en la crítica de Manuel Revilla publicada en *El Nacional* el miércoles 13 de enero de 1892, en ocasión de la Exposición de Bellas Artes, donde según nuestras inferencias, fue expuesto el *Cuauhtémoc*⁸⁷:

...parece estar inspirado en la estatua de Paseo de la Reforma, pero que resulta, sin embargo, muy distinto de aquélla. La fiera y majestad del *Cuauhtémoc* de Noreña han sido trocadas por el afeminamiento, y más que el emperador azteca, semeja esta figura a un tenor que ensaya a conciencia su canto. No es lo movido de ella, con estar demasiado, lo que le perjudica, sino la elección de los movimientos. No llegaremos con Charles Blanc al grado de reprobar toda actitud violenta en la estatuaria, puesto que no obstante la violencia de los movimientos que eternizan el *Gladiador combatiente*, el *Mercurio* de Juan de Bolonia o el grupo de la Danza del *Carpeaux*, resultan obras por

⁸⁵Díaz y de Ovando. “México...” op. cit. p. 147

⁸⁶Ibíd. p. 140.

⁸⁷Tanto Clementina Díaz, como Fausto Ramírez y Christopher Fulton, ofrecen la impresión de que este *Cuauhtémoc* en particular es otra pieza, pero por el contexto y los señalamientos de la crítica, nos atrevemos a señalar que no es otro sino el relieve que estuvo expuesto en el Pabellón Mexicano en París.

todos extremos bellas; pero sí cabe exigir que en el caso de que se elijan para la estatua movimientos violentos, sea a condición de que no choquen con la nobleza ni las bellas líneas, como sucede con la figura que nos ocupa, por tener el pecho saliente, el brazo derecho demasiado arqueado y la pierna izquierda muy echada hacia atrás⁸⁸.

Dicha publicación deja en evidencia la visión académica imperante del arte en el país, cuando se privilegiaba el uso de manuales así como la técnica pedagógica de la práctica del dibujo y la escultura a partir de grabados o copias en yeso de obras clásicas⁸⁹.

Ahora sabemos que uno de estos materiales pedagógicos era el de Aristide Michel Perrot, según refiere Ma. Esther Pérez Salas C., en el texto *Los manuales de dibujo decimonónicos*, al igual que el historiador Luciano Ramírez Hurtado, con su artículo *Enseñanza del arte y del dibujo en Aguascalientes, 1832-1870*⁹⁰.

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar que en la Bóveda Jesús F. Contreras de la UAA, se tiene bajo resguardo varios tomos propiedad del escultor, del manual *Dibujo por Krüsi*, editado en París por los Hermanos Garnier⁹¹. Asimismo, no podemos descartar que el aguascalentense haya conocido el *Manual de Iconología* de Gravelot y Cochin –que retomaremos páginas adelante-, ya que en 1865 se publicó en México una traducción del original francés, de lo que nos da cuenta Fausto Ramírez⁹², así como de la existencia del manual de Cesare Ripa cuando abrió sus puertas la Academia de San Carlos en 1785⁹³.

Se han propuesto comparaciones no descartables, o si se prefiere, el uso de figuras clásicas como referente o inspiración para la ejecución de las piezas del Pabellón

⁸⁸Revilla, Manuel. “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. En *El Nacional*. México, miércoles 13 de enero de 1892, t. XIV, núm. 161. Citado en: Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XIX: Estudios y documentos III (1879-1902)*. Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1997 (1ª. Edición 1964). 329-330.

⁸⁹Es posible apreciar algunas de estos modelos en la colección de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, algunos de los cuales están en exhibición permanente en el patio y biblioteca, como la *Victoria de Samotracia*.

⁹⁰Luciano Ramírez Hurtado: “Enseñanza del arte y del dibujo en Aguascalientes, 1832-1870”, en *La enseñanza del dibujo en México, siglos XIX y XX*, Aurelio de los Reyes (Coord.), Universidad Autónoma de Aguascalientes: Aguascalientes, 2014, pp. 207-238.

⁹¹Catálogo: AJFC: 291, 292 y 293.

⁹²Ramírez, Fausto. “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 53 (sobretiro del artículo). UNAM: México, 1983.

⁹³Ibíd. p. 106.

Mexicano. Por ejemplo, Christopher Fulton compara el relieve de *Cacama* con el *Discóbolo* de Mirón, el *Cuauhtémoc* con el *Apolo Belvedere* y con el *Doríforo* de Policleto el bronce de *Cuicláhuac*⁹⁴. En ese sentido, debemos confirmar que salvo el último caso, en la Escuela Nacional de Bellas Artes se contaba con estas reproducciones en yeso durante los años de estudio de Contreras; de hecho, existe un dibujo a lápiz del aguascalentense que nos confirma el conocimiento de la efigie con el famoso atleta⁹⁵.

Por su parte, Fausto Ramírez señala las semejanzas de *Cuicláhuac* con dos obras de Donatello: *El David* y el *San Jorge*. Empero, la adquisición de las copias de éste último y del *Doríforo*, se dieron hasta entrado el siglo XX, por lo que no puede brindárseles una asociación directa, salvo que existieran las reproducciones en papel, usadas en el taller de “dibujo tomado de la estampa”, una de las asignaturas básicas en el plan de estudios.

En el análisis detallado de las obras, más adelante, mostraremos gráficamente estas comparaciones, además de relacionarlas con otras posibles fuentes de inspiración, como ya hemos adelantado en el caso de los manuales.



Imagen 16: Exterior del Pabellón de la República Mexicana en La Exposición Universal de París de 1889. (César Bordese, 1889, acuarela), exhibida en el Museo Nacional de Historia. Fotografía propia.

⁹⁴Fulton, Christopher: “Cuauhtémoc...” op. cit. p. 35

⁹⁵ El catálogo respectivo, así como los años de llegada de las figuras puede consultarse en: Bargellini, Clara, et. al. *Guía que permite captar lo bello: Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM: México, 1989.

IV.- ANÁLISIS DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO

4. 1. Acotación metodológica

Al emprender el estudio de las doce figuras principales del Pabellón de la República Mexicana en la Exposición Universal de París de 1889, nos encontramos con la dificultad de analizar una obra de carácter ecléctico⁹⁶ y con ello, de varios códigos mezclados y niveles de significación.

Así pues, el primer paso consistía en entender el contexto histórico en el que se realizaron los bronce de Contreras, posteriormente la elección temática, las posibles fuentes que sirvieron de fundamento iconográfico y el estilo formal en el modelado y fundición de las piezas.

De esta manera, nos encontramos con cuatro grupos que decoraban la fachada del llamado *Palacio Azteca*, de los cuales, las dos tríadas externas estaban dedicadas a personajes mitológicos y las dos internas a personalidades históricas del imperio mexicana. De esta manera, nos encontramos con dos tratamientos distintos pero que comparten rasgos de los antiguos códigos (especialmente en los atributos y vestiduras). Empero, en el caso de los *reyes y héroes*, tenemos adicionalmente la presencia de los glifos estilizados o ideogramas referidos al nombre del representado.

También en la serie “biográfica” (personajes históricos), notamos la influencia del lenguaje academicista en la ejecución de las obras, por lo que hay una verdadera fusión de códigos visuales, que ahora sabemos resultaron inquietantes en la época.

A partir de este acercamiento, procedimos a realizar una comparación primero visual con los manuales iconológicos de Gravelot y Cochin, así como algunas de las ilustraciones de Cesare Ripa⁹⁷. Si bien no necesariamente fueron tomados como modelo (tal

⁹⁶El eclecticismo es un estilo que fusiona corrientes o escuelas. En el caso de Contreras, resulta por demás evidente que el academicismo se mezcla con elementos inspirados en lo prehispánico.

⁹⁷Fausto Ramírez menciona que en 1785 obraba un *Ripa* en la biblioteca de la recién fundada Academia de San Carlos. En “Una Iconología...”. op. cit. p. 106.

y como se enseñaba en las academias), gestos, posturas y atributos aprendidos en la formación de Contreras, seguramente influyeron en la composición final de los relieves.

Señalemos que en la concepción del siglo XVIII, la iconología estaba referida a los tratados de imágenes acompañadas de un texto explicativo, ordenadas de una manera alfabética, producidos especialmente para escritores y críticos hasta artistas. En el caso del manual de Gravelot y Cochin, la emblemática del pensamiento ilustrado intentó despojarse de lo enigmático y reflejó también el triunfo del racionalismo sobre la visión esotérica⁹⁸. Empero, y pese a que estos autores franceses criticaron el trabajo de su predecesor, el italiano Cesare Ripa, retoman algunas de sus alegorías y atributos en su multicitado libro.

Erwin Panofsky, en su libro *El significado de las artes visuales*, explica claramente el proceso de interpretación mediante la iconografía y la iconología. Con respecto a la primera, la define como la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma⁹⁹.

De hecho, nos explica los tres niveles en que puede darse la “lectura” de imágenes. El primero es la significación primaria o natural, donde se identifican formas puras, que son representaciones de algo más, que sumadas otras cualidades expresivas –como posturas o gestos-, nos brindan una significación primaria o “motivo artístico”. Este teórico le llama a este nivel “descripción pre-iconográfica” de la obra de arte.

Luego, Panofsky nos habla de un segundo nivel, el de la significación secundaria o convencional, que implica establecer una relación entre los motivos artísticos, sus combinaciones y los temas o conceptos. Llama a esto “imágenes”, *invenzioni*, o historias y alegorías. Este proceder implicaría pues, la etapa iconográfica de análisis.

Por último, el autor nos habla de la significación intrínseca o contenido, mediante el descubrimiento e interpretación de valores “simbólicos”, resultado de la investigación de

⁹⁸Alberú, María del Carmen: “Iconología en el Siglo de las Luces: el tratado de Gravelot y Cochin”. En *La ciencia de las imágenes*. Universidad Iberoamericana: México, 1995. pp.

⁹⁹Panofsky, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma: Madrid. 1987. p. 45

principios subyacentes como la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra¹⁰⁰.

Manuel Antonio Castiñeiras, en su *Introducción al método iconográfico*, nos advierte de los posibles excesos en que se puede caer al usar la iconología, definida por Juan Bautista Boudard como “el arte de personificar las pasiones, virtudes y vicios y todos los diferentes estados de la vida”¹⁰¹. Señala que se puede caer en exageraciones, propias de no tener un amplio dominio de los distintos métodos para emprender el estudio de una obra de arte. De hecho, recuerda que Panofsky era un erudito filólogo, capaz de realizar una contextualización amplia de los objetos de análisis, incluyendo documentos y escritos literarios de la época de ejecución de cierta construcción o pieza.

Creemos que una de las formas de lograr un mayor rigor académico, es con la utilización de varias disciplinas interpretativas, pues aunque de entrada pareciera un proceder complejo, en este caso estimamos que algunas herramientas se complementan entre sí, a fin de ofrecer un panorama más amplio de acepciones o niveles de lectura. De hecho, consideramos que este ejercicio valida el carácter científico de la investigación estética, por algunos criticada superficialmente al creer que los objetos de estudio salen de una realidad objetiva –es decir, de un fenómeno mensurable-, cuando como lo dice Umberto Eco en su *Tratado de Semiótica General*, “el objeto semiótico de una semántica es ante todo el CONTENIDO, no el referente, y el contenido hay que definirlo como una UNIDAD CULTURAL”¹⁰². Es decir, podemos abordar la ascensión de la Virgen, los unicornios, o como en este caso, las deidades nahuas. Este mismo teórico italiano, llegó a afirmar que la semiótica pide ser substituida por la hermenéutica¹⁰³.

¹⁰⁰Ibídem. p. 48

¹⁰¹Citado en: Castiñeiras González, Manuel Antonio: *Introducción al método iconográfico*. Ariel Patrimonio Histórico: Barcelona. 2005. p. 36

¹⁰²Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. Lumen: Barcelona, 2000. p. 104.

¹⁰³Mandujano, Miguel. *Entre ficción y mentira: Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Editorial Académica Española: Saarbrücken (Alemania), 2011.

Adicionalmente, tomamos en cuenta las observaciones que otros autores han hecho sobre el citado conjunto, con el fin de lograr una mayor comprensión estética de las esculturas y poder postular aproximaciones interpretativas y valorativas, tomando como referencia el modelo hermenéutico de Hans Georg Gadamer, que bajo una visión que privilegia los contextos, permite realizar inferencias más allá de lo meramente visible.

En una explicación metafórica –que podría ser objeto de análisis metalingüístico-, la iconografía nos proporciona unidades mínimas de codificación, imágenes que pueden ser entendidas como si fuesen las palabras de un idioma, en este caso dos, el prehispánico y el europeo; la semiótica nos permite conectar frases y distinguir su estructura, prosa y verso por ejemplo, o como los relieves que nos ocupan, con dos estilos diferentes; la iconología traduce las figuras retóricas de los enunciados y nos revela los párrafos con mensajes complejos, de carácter moralizante, y por último, la hermenéutica nos brinda una interpretación general del discurso plasmado en bronce, inscrito en las páginas arquitectónicas de un Pabellón, que es a la vez, el libro al que además de la portada, también se le podrían analizar sus tipografías y la ornamentación de sus capitulares, así como el contenido de las páginas interiores, lo que con seguridad, nos excede en las pretensiones de historiadores artísticos, o literarios, si queremos cerrar con la advertida figura retórica.

Habría que mencionar que las dos fuentes más mencionadas a lo largo de la presente investigación, serán por un lado, *la Explicación del Edificio Mexicano en la Exposición Internacional de París de 1889* (que en adelante llamaremos *Explication*, por su portada), de Antonio Peñafiel, que fue editado en una versión trilingüe (francés, inglés y español) como complemento con precio de dos francos para los visitantes, ya que nos proporciona la justificación “oficial” del proyecto; así como la ponencia *Dioses, héroes y reyes mexicanos*

en París, 1889, de Fausto Ramírez¹⁰⁴, trabajo que quizás sea el más exhaustivo sobre los relieves de Contreras y que prácticamente es citado por todos los que han escrito directa o indirectamente sobre el tema.

4.2. Tlaloc

Según Antonio Peñafiel, autor del concepto del “Palacio Azteca”, Tlaloc¹⁰⁵ (sic), es el dios de las lluvias,

gran sacerdote, llamado *Tlaloctlamacazqui*, tenía por principales caracteres en la Mitología azteca, el signo del relámpago en la mano derecha y en la cabeza un jeroglífico, especie de máscara fantástica, que era su símbolo peculiar; las más veces la cara era sustituida por la figura simbólica, de grandes y redondos ojos y de gruesos y salientes colmillos; su vestido correspondía a su alta dignidad sacerdotal: vivía en *Tlalocan*, el paraíso terrenal, produciendo las tempestades, el granizo, los relámpagos, los rayos, y también criando las hierbas, los árboles, los frutos y repartiendo los mantenimientos. *Tlaloc* tenía un cortejo de pequeñas divinidades, los dioses *Tlaloques*, las nubes, con quienes tomaba asiento en las altas montañas, en donde principalmente recibía su culto¹⁰⁶.

En su libro *Monumentos del Arte Mexicano Antiguo*¹⁰⁷, el ex Director General de Estadística de México y socio de la Sociedad Náhuatl de Texcoco, entre muchos otros cargos que presume en la portada, Peñafiel incluye una descripción de la efigie de la citada deidad, ahora ubicada en el exterior del Museo Nacional de Antropología e Historia, aunque lo más probable es que esta no fuera referente para la interpretación escultórica de Contreras, ya que la citada publicación la nombra como *Xocaca* y la define como *estatua colosal llamada “Diosa del Agua” que está en Tepetitlán, Texcoco, Estado de México*.

¹⁰⁴ Reiteramos el agradecimiento por el apoyo prestado por el maestro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con quien dialogamos personalmente para orientar el presente trabajo y que nos facilitó algunos materiales de consulta.

¹⁰⁵ La escritura de Antonio Peñafiel corresponde fonéticamente a la acentuación del náhuatl, ya que este idioma se caracterizaba por ser llano; es decir, sus palabras son graves y por lo tanto, no deberían llevar tilde (acento ortográfico agudo). No obstante, la castellanización ha llevado a la colocación del citado signo, con su respectiva pronunciación. Se hace la aclaración ya que en todas sus citas se repite esta manera de escribir la citada lengua. Llama también la atención el que la preposición “a” aparezca acentuada en prácticamente todos los casos, aunque en este caso, preferimos omitir el signo ortográfico.

¹⁰⁶ Peñafiel, Antonio. *Explication de l'Édifice Mexicain à L'Exposition Internationale de Paris, en 1889*. D'Espasa: Barcelona, 1889. p. 58

¹⁰⁷ _____ . *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano*. A. Asher & Co: Berlín, 1890.



Imagen 17. Tláloc. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

Claro que no hay que descartar las referencias del código *Florentino* del padre Sahagún, quien en otro texto, los *Primeros Memoriales*, incluido en el *Código Matritense del Real Palacio*¹⁰⁸, incluye una descripción de los atavíos de los dioses, incluyendo a Tláloc:

Tiene el rostro y todo el cuerpo embijado de negro.

(En las mejillas) lleva un emplasto de semillas de chíá.

Tiene su chalequillo de rocío.

En la cabeza lleva un tocado de plumas de garza blanca.

¹⁰⁸Tena, Rafael. *La religión mexica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia: México, 2012. p. 87

Su collar es de chalchihuites.
Se ciñe las caderas con un faldellín de tiras verticales.
En los Tobillos lleva cascabeles.
Sus sandalias son de (hule) espumoso.
En la mano (izquierda) lleva un escudo con una flor de nenúfar.
Con la mano (derecha) empuña (un bastón de) juncos¹⁰⁹.



Imagen 18 (izq.) Tlaloc. Grabado (José Ma. Velasco, 1890). Tomado del volumen de láminas de Monumentos del Arte Antiguo Mexicano de Antonio Peñafiel (s/f). Imagen. 19 (der.) Tlaloc. Dibujo en el Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún.

Según consigna Patricia Pérez Walters, Fausto Ramírez afirma que la inspiración para dotar de sus atributos al relieve de Tlaloc pudo haber venido del Códice Aubin¹¹⁰, aunque también podemos señalar semejanzas con la representación de Tlaloc del Códice Borbónico, obviamente en lo referente a los atributos que porta el dios, no a las características formales de la imagen.

En *México a través de los Siglos*, hay una ilustración en la que apreciamos una mayor familiaridad antropomorfa con el relieve de Tlaloc, y que el propio Peñafiel publicó

¹⁰⁹Ibídem. p. 92

¹¹⁰Pérez Walters. *Alma...* op. cit. p. 48

años más tarde en otro libro suyo: *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*¹¹¹.



Imagen 20 (izq.) Tláloc. Códice Aubin (En custodia del Museo Nacional de Antropología e Historia). Imagen 21 (der.) Tláloc. Códice Borbónico (Palacio Borbónico, París).



Imagen 22 (izq.) Tlálocatecuhtli. Col. De J. M. A. Aubin. Tomado de *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. 1903. p. 190. Imagen 23. Tláloc. Dibujo de Bodo von Glumer. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Antonio Peñafiel (s/f)

¹¹¹Peñafiel, Antonio: *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento: México, 1903.

Pérez Walters, señala que Contreras, “un tanto amedrentado por la complejidad de las referencias documentales” buscó la asesoría del director del *Museo Etnográfico del Trocadero*, un tal señor *Ami*, que según el diario *Europa y América*, luego de aprobar sus diseños, le solicitó al aguascalentense las figuras en yeso¹¹² para el referido museo, una vez que estuviesen fundidas¹¹³.

Fray Diego Durán, en su *Libro de los Ritos y Ceremonias en las Fiestas de los Dioses y Celebración de Ellas*, detalla con relación a la efigie del citado dios:

3. La estatua del cual era de piedra labrada, de una efigie de un espantable monstruo; la cara muy fea, a manera de sierpe, con unos colmillos muy grandes, muy encendida y colorada, a manera de un encendido fuego, en lo cual denotaban el fuego de los rayos y relámpagos que el cielo echaba, cuando enviaba las tempestades y relámpagos (sic); el cual, para denotar lo mismo, tenía toda su vestidura colorada.

4. En la cabeza tenía un gran plumaje, hecho a manera de corona, todo de plumas verdes y deslumbrantes, muy vistosas y ricas. Al cuello tenía una sarta de piedras verdes por collar, de unas piedras que llaman *chalchihuitl*, con un joyel en medio, de una esmeralda redonda, engastada en oro. En las orejas tenía unas piedras que llamamos de hijada, de las cuales colgaban unos zarcillos de plata. Tenía en las muñecas unas ajorcas de piedras ricas, y otras en las gargantas de los pies. Y así no había ídolo más adornado, ni más aderezado de piedras y joyas ricas que éste, a causa de que los más principales, valerosos y ricos hombres acudían a él con sus ofrendas de aventajadas piedras y joyas, ofreciéndolas a causa de que opinaban que cuando caía algún rayo, mataba a alguno que era herido con piedra. Y así toda la más ofrenda que a este ídolo se ofrecía eran piedras y joyas riquísimas, poniéndole en la mano derecha un relámpago de palo, de color morado y ondeando, a la manera que el relámpago se pone desde las nubes al suelo culebreando.

5. Tenía en la mano izquierda una bolsa de cuero, llena siempre de copal, que es un incienso que nosotros llamamos anime. Tenían sentado a este ídolo en un galán estrado de una mata verde, pintada

¹¹²Esto nos confirma que los moldes fueron hechos a partir de originales en yeso, posteriormente se efectuaba un “positivo” en cera para luego hacer el molde refractario definitivo en el que vaciaría el bronce fundido.

¹¹³Pérez Walters. *Alma...* op. cit. p. 48

de muy galanas pinturas. Todo el cuerpo de un hombre, aunque la cara, como dije, era de un monstruo espantable y fiero¹¹⁴.

Por su parte, Mauricio Tenorio Trillo, expresa que en la representación de Contreras, *Tláloc* aparece con una serpiente en la mano izquierda y “con una indumentaria de estilo romano”. Añade que

...el historiador Francisco del Paso y Troncoso había interpretado su significado como “nube tempestuosa”. Lo que Peñafiel describió como un jeroglífico era, más bien, una máscara que cubría el rostro del dios, como sucede con todos los dioses de la mitología náhuatl. Sin embargo, Contreras interpretó la máscara como la corona de un monarca occidental.

Habrá que insistir en la distancia histórica y cultural con las culturas mesoamericanas, donde lo que para nosotros es monstruoso era quizás una forma de belleza, representación de los poderes superiores o alguna otra interpretación para los pobladores del “nuevo continente”, aspecto que ha sido examinado por autores como Juan O’Gorman, quien en su libro *El arte o de la monstruosidad*, afirma que “lo imperfecto, juzgado con arreglo a la viva tradición de la antigüedad griega, se empata con la fealdad y se presenta como un valor, como algo de signo positivo”¹¹⁵.

Al comparar las doce figuras con las posibles fuentes, podemos decir que el caso de *Tláloc* es el que iconográficamente se aleja más de las representaciones prehispánicas o de los códices que los *tlacuilos*¹¹⁶ realizaron en la época de la colonización española. No obstante, podríamos calificarla como la primera versión más occidentalizada o “humanizada” del citado dios; de hecho, así podemos apreciarlo en el boceto contenido en el proyecto de Peñafiel y Anza para el Pabellón Mexicano.

¹¹⁴Durán, Diego: *Libro de los Ritos y Ceremonias en las Fiestas de los Dioses y Celebración de Ellas*. Incluido en la edición *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. (Edición paleográfica de Ángel Ma. Garibay K) Porrúa: México, 2006. pp. 81-82

¹¹⁵ Citado en Moreno, Uscanga: “Una lectura plástica del arte prehispánico de las culturas del golfo”. En la revista *Litoral-e*, Instituto Veracruzano de la Cultura: Veracruz, 2014. p. 20. Consultado en versión electrónica el 1 de octubre de 2014:

http://www.litorale.com.mx/litorale/edicion3/PDF/07_Lectura_plastica_culturas_del_golfo.pdf

¹¹⁶Nombre que recibían los ilustradores de los códices. Para mayores referencias estilísticas sobre esta labor, puede consultarse: Zensz, Abraham. “Le tlacuilo et les deux conventions”. En *Communications*. No. 29. Paris. 1978. pp. 43-55.

4.3. Centéotl

En la parte central del primer grupo de deidades (extrema izquierda del Pabellón, visto de frente) se colocó el relieve representativo de la deidad de las mazorcas, aunque aquí surge una duda en cuanto al género, ya que la denominación corresponde más bien a la manifestación masculina, mientras que Chicomecóatl sería la femenina. Peñafiel señala:

...del fruto del maíz, que llevaba en sus manos como distintivo de sus funciones; la deidad de las rojas vestiduras y de las grandes alegrías; cuando las cosechas se perdían y los pueblos eran azotados por el hambre, ya no era la divinidad protectora de los mantenimientos, sino la Chicomecoatl (sic), su lado malo, el reverso destructor, las furias, las siete serpientes, desatadas sobre la humanidad, llevando la esterilidad y la miseria¹¹⁷.



Imagen 24. Centéotl. (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

Con certeza, esta figura está inspirada en la imagen contenida en el *Libro de los Ritos* de Fray Diego Durán, aunque también encontramos la referencia visual del *Códice*

¹¹⁷Peñafiel. *Explication...* op. cit. pp. 58-59

Florentino de fray Bernardino de Sahagún, quien en los *Primeros Memoriales*, describe sus atavíos como *Chicomecóatl* (culebra de siete cabezas):

Tiene el rostro pintado de rojo. En la cabeza lleva un tocado de papel. Su collar es de chalchihuites. Su huipil y su falda son de color de rosa. En los tobillos lleva cascabeles y sonajas. Sus sandalias son señoriales. Su escudo tiene (una flor que es) el signo del Sol. Con la mano (derecha) empuña un manojito de mazorcas¹¹⁸.

Diego Durán, por su parte, indica que *Chicomecóatl* era la diosa de las mieses y todo género de simientes y legumbres que esta nación tenía para sustento. Este nombre se le daba por el mal que hacía en los años estériles. El otro nombre, *Chalchihuehúatl* (mujer de piedra preciosa), se le aplicaba cuando el año era abundante y fértil:

...era de palo labrado, a la manera de una mujer moza, doncella, de doce años, de mejor talla que ellos podían entallar. Estaba vestida de unos aderezos mujeriles, a su modo, todos colorados, los más galanos que ellos podían hacer. En la cabeza tenía una tiara de papel, pintada de colorado, sobre una cabellera cercenada, que tenía, que le daba sobre los hombros. En las orejas tenía unos zarcillos de oro, y al cuello tenía un collar de mazorcas de oro, labradas a manera de mazorcas de maíz, atadas con una cinta azul. Y en las manos ambas, sendas mazorcas de maíz, contrahechas de pluma, guarnecidas en oro, teniendo los brazos abiertos, como mujer que bailaba. Poníanle color en los carrillos como a una mujer afeitada¹¹⁹.



Imágenes 25 (izq.) *Centéotl* copiada por Antonio Peñafiel del *Códice Durán* (26, centro) y 27 (der.) *Chicomecóatl*, tomada del *Códice Florentino*.

¹¹⁸Tena, Rafael. op. cit.p. 93.

¹¹⁹Durán. op. cit. p. 136

De hecho llama la atención que en las representaciones gráficas del manuscrito de Sahagún, se explicita una comparación con las deidades romanas, al poner que *Chicomecóatl* “es otra diosa *Ceres*”, correspondiente a la divinidad de la agricultura, las cosechas y la fecundidad.

No está de sobre mostrar la imagen de esta deidad, según el proyecto original, que no difiere de las representaciones antes citadas.



Imagen 28. *Centéotl*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Antonio Peñafiel (s/f)

4. 4. *Chalchiuhtlicue*

La tercera figura del primer conjunto, según Diego Durán, se refería al cuarto elemento, el agua, al cual llamaban *Chalchiuhcueye*, que según el dominico quiere decir “la del faldellín de piedras preciosas”:

Compónese de *cueitl*, que es “faldellín”, y de *chalchihuitl*, que quiere decir “piedra de esmeralda”, y así le podemos romancear “la del faldellín de esmeraldas”. Fue tanto lo que los indios reverenciaron este elemento, que fue extraña la reverencia que le tenían, porque, persuadidos y enseñados por los sacerdotes, para encarecerles lo mucho que al agua debían, como nosotros encarecemos lo mucho

que debemos a nuestro Señor Dios, por habernos criado, y a Jesucristo su único Hijo que nos redimió con su preciosa sangre¹²⁰.



Imagen 29. Chalchiuhtlicue. (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

De *Chalchiuhtlicue*, el autor del proyecto para el Pabellón Mexicano en París, nos proporciona una breve descripción en su *Explication*:

...la deidad vestida de color azul; la hermana de las nubes, de los dioses Tlaloques, era la dispensadora de los beneficios del agua; estas tres principales deidades *Tlaloc*, *Centeotl* y *Chalchiuhtlicue* eran las protectoras de la Agricultura y la fertilidad de los campos¹²¹.

¹²⁰ Durán. *op.cit.* p. 171

¹²¹ Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 59

En el caso de Sahagún, en la descripción de la imagen que acompaña su *Historia General de las Cosas de la Nueva España (Códice Florentino)*, califica a la diosa como “otra Juno”; es decir, la esposa de Júpiter, diosa del matrimonio, la maternidad y reina de los dioses.



Imágenes 30, 31 y 32: Chalchiuhtlicue según Peñafiel (izq.), tomada del Códice Durán (centro). Chalchiuhtlicue, tomada del Códice Florentino (der.)

Pérez Walters, en su libro *Alma y Bronce*, afirma que Contreras, para las representaciones mitológicas “adaptó un severo repertorio formal inspirado en la tradición mediterránea arcaica”¹²² o bien del gusto escultórico *all’antico* (a la antigua); asimismo, opina que

La dificultad del escultor para relacionarse con las fuentes prehispánicas del complejo programa de Peñafiel ocasionó en su obra graves tensiones formales e iconográficas, surgidas de la polarización entre la descripción anatómica de las divinidades y su contenido abstracto. Muestra de ello es el glifo del agua que acompaña a *Chalchiuhtlicue*, malinterpretado como una especie de rueda de martirio, el elemento convirtió a la diosa en una malograda versión indígena de *Santa Catarina*¹²³.

Resulta interesante la reiteración por diversos analistas del arte, por definir las referencias prehispánicas en términos occidentales y judeocristianos. En cuanto al resultado de la ejecución escultórica, se tiene que tomar en cuenta las complicaciones temporales

¹²²Pérez Walters. op. cit. p. 49.

¹²³Ibidem. p. 49.

señaladas por la propia Pérez Walters, ya que las esculturas tuvieron que completarse en relativamente pocas semanas –menos de tres meses- y según la autora, pudo existir la posibilidad de que se apoyara en alguien más para completar la serie escultórica.

En el presente, resulta sencillo criticar la representación figurativa de las deidades mexicas del siglo XIX, pero debemos tener en cuenta que los estudios arqueológicos y antropológicos en México estaban en ciernes, además de que desconocemos el grado de compenetración de Jesús F. Contreras con la temática prehispánica, pese a que debió conocerla en cierto grado, por su participación en la ejecución del *Monumento a Cuauhtémoc*, de su maestro Miguel Noreña.

Tampoco hay que descartar un estudio o realización de bocetos previos, ya que la secuencia de acontecimientos nos da lugar a pensar que Contreras hizo una reiterada labor de lo que ahora conocemos como relaciones públicas, incluyendo la muy posible presentación de propuestas. Pero este asunto daría lugar a una línea distinta de investigación.

Empero, no está de más señalar que hubiera sido útil la descripción que de la deidad hace Sahagún:

Su pintura facial (es amarilla, con un círculo negro en las mejillas). Tiene collar de chalchihuites. Su tocado es de papel, con un penacho de plumas de quetzal. Su huipil y su falda tienen dibujos de agua. Lleva sus cascabeles. Tiene sus sandalias. Su escudo tiene una flor de nenúfar. Con la mano (derecha) empuña un cetro de sonajas (azul)¹²⁴.

Asimismo, hay que revisar las láminas contenidas en el libro que Antonio Peñafiel editó meses después de la ejecución del edificio mexicano, *Monumentos del Arte Antigo Mexicano*, donde apreciamos una representación preliminar de esta deidad, que a diferencia de la ejecución final de Contreras, también aparece de perfil. El hecho de que haya sido ejecutada en bajorrelieve y con acentuada frontalidad bidimensional, nos hace pensar en que el escultor buscó enfatizar las piezas centrales del conjunto.

¹²⁴Tena. op. cit. p. 101



Imagen 33. Chalchiuhtlicue, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

4.5 Xochiquetzalli o Xochiquétzal

La primera figura del segundo grupo de dioses mexicas, en el extremo opuesto del *Palacio Azteca*, corresponde a la diosa de la fertilidad. La descripción que hace de su imagen Diego Durán, en su *Libro de los Ritos*, es la siguiente:

Era de palo; en la cual estaba figurada una figura (sic) de mujer moza, con una coleta de hombre cercenada por la frente y junto a los hombros. Tenía unos zarcillos de oro, y en las narices, un joyel de oro colgado, que le caía sobre la boca. Tenía en la cabeza una guirnalda de cuero colorado; tejida una trenza de la cual a los lados salían unos plumajes redondos, muy galanos, verdes, a manera de unos cuernos. Tenía una camisa azul, muy labrada de flores tejidas, y plumería, con unas naguas de muchos colores. En ambas manos tenía dos rosas labradas de plumas, con muchas estampitas de oro, como pinjantes, por todas ellas y tenía los brazos abiertos, como mujer que bailaba¹²⁵.

¹²⁵Durán. op. cit. p. 152



Imagen 34. Xochiquétzal (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

Por su parte, Antonio Peñafiel la define como:

El precioso ramillete de flores, la diosa de las artes entre los aztecas; joven y ricamente ataviada, resplandecía entre los vivos colores de su vestido, entre los adornos de oro y magníficas plumas y flores, que en ramilletes llevaba en las manos¹²⁶.

Rafael Tena, en su libro *La religión mexicana*, incluye una traducción del nombre de esta deidad: “Flor, Pluma de Quetzal” (aunque Durán lo traduce como “plumaje de rosas”) y la enlista en el panteón nahua como la diosa de la tierra húmeda y fértil, además de señalar que es la consorte de *Piltzinteuclli* (dios del sol naciente) y madre de *Centéotl*¹²⁷.

¹²⁶Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 59

¹²⁷Tena. op. cit. p. 157

El relieve, como se puede apreciar en la imagen 34, fue retocado con una capa de pintura, seguramente con la intención de simular una pátina, pero se encuentra en franco deterioro, intervención que no es la más pertinente para la “abogada de los pintores y las labranderas y tejedoras de labores, de los plateros y entalladores”, ni en general para cualquier escultura de bronce, ya que después del vaciado, decapado¹²⁸ y pulido, se procede a la generación de una pátina¹²⁹, que al igual que a las pinceladas de un lienzo, debe respetarse.

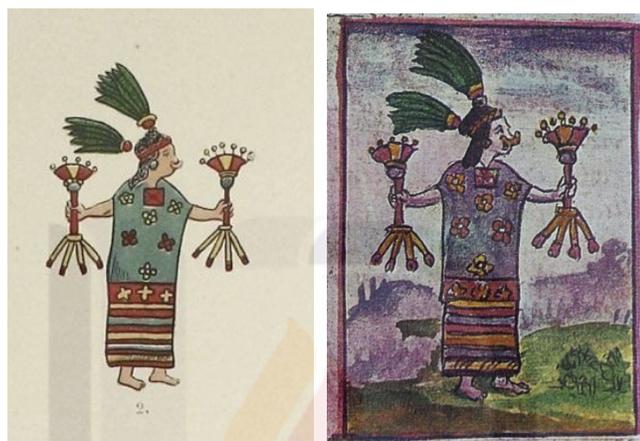


Imagen 35 (izq.) Xochiquetzalli según Peñafiel, tomada del *Códice Durán* (Imagen 36, der.)

En un informe presentado por Antonio Peñafiel nombró a *Xochiquetzal* como “diosa de las artes”, como parte de esas tríadas escultóricas del *Palacio Azteca*; que en opinión de Mauricio Tenorio, están vestidas a la usanza griega, investigador que además declara que a esta deidad a menudo se le asociaba con el goce erótico¹³⁰. Ciertamente, hay un estilo hierático-clásico en las piezas de bronce referidas a deidades, a diferencia de los *héroes* y *reyes*, que se acercan más a la tradición helénica.

Marco Antonio Silvia Barón, con respecto al Pabellón Mexicano de 1889, enuncia que era un homenaje a las culturas antiguas, especialmente la azteca, “la que a su vez era colocada en un grado de igualdad, a veces hasta de superioridad, con respecto a las clásicas

¹²⁸El decapado es un proceso de limpieza con ácidos diluidos, paso previo a la generación de una pátina.

¹²⁹La pátina es una oxidación inducida, apoyada en el uso de compuestos químicos e inducción de temperatura, lo que genera una tonalidad específica y sirve de protección a la escultura.

¹³⁰Tenorio, Trillo. *Artilugio...* op. cit. p. 156.

occidentales”¹³¹. Aprecia incluso que los elementos arquitectónicos fueron colocados de acuerdo a un alzado de inspiración grecorromana.



Imagen 37. Xochiquetzalli, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del Palacio Azteca. Tomado del volumen de láminas de Monumentos del Arte Antiguo Mexicano de Peñafiel (s/f)

Lo cierto es que en este caso, el relieve de Contreras concuerda en posición corporal con el grabado que representa a la diosa y se inscribió en el diseño arquitectónico general, acorde a una propuesta secuencial que alterna a las figuras de frente y perfil.

4.6 Camaxtli

En la parte media del segundo grupo de deidades, se colocó el relieve correspondiente a *Camaxtli*, que no es propiamente una deidad mexicana, aunque complementa la idea de los dioses proveedores, según la interpretación que Tenorio Trillo hace:

En Camaxtli tenemos el irónico espectáculo de un dios que no era auténticamente azteca puesto al lado de Tláloc y los demás dioses del Olimpo Azteca, en un palacio de supuesto estilo azteca puro. Esto es, se había interpretado a Camaxtli de diferentes maneras –por ejemplo, Chavero veía en él al

¹³¹Silva Barón, Marco Antonio: “Exposition Universelle de Paris 1889”. En *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Matos Moctezuma, Ma. Fernanda (Coord.). INBA: México, 2010. P. 98

dios del fuego; fray Servando Teresa de Mier, a Jesucristo en la cruz-. En general, se veneraba a Camaxtli como el dios de las ferias, aunque en Tlaxcala y Huejotzingo, como el de la caza; pero Chavero afirmaba enfáticamente que se trataba de un dios, que al igual que los tlaxcaltecas, nunca fue capturado por los aztecas¹³².

El autor de *Artilugio de la Nación Moderna*, indica que Antonio Peñafiel necesitaba una deidad asociada a las actividades productivas para completar su composición, pese a la inconsistencia mitológica. En el caso de Peñafiel, en su *Explication*, enuncia:

el dios chichimeca de la caza tenía por atributos el arco, las flechas y las redes para la cacería; en los brazos brazaletes de plata ornados de flechas; era el dios tutelar de Tlaxcallan y de Huexotzingo; su vestido estaba ajustado al cuerpo, y llevaba pintado en el pecho un conejo¹³³.



Imagen 38. Camaxtli. (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

¹³²Tenorio, Trillo. *Artilugio...* op. cit. pp. 155-156

¹³³Peñafiel: *Explication...* op. cit. p. 59

Fray Diego Durán, en su *Libro de los Ritos y Ceremonias en las Fiestas de los Dioses y Celebración de Ellas*, de 1570, detalla:

La efigie de este ídolo era de palo, figurada en él una figura de un indio, con una cabellera muy larga; la frente y ojos, negros; en la cabeza puesta una corona de plumas; en las narices tenía atravesada una piedra de un viril; en los molledos tenía unos brazaletes de plata, hechos a manera de unas ataduras, engastadas en ellos unas flechas: tres en cada brazo. Tenía por debajo el brazo unos cueros de conejos, como por almaizal; en la mano derecha tenía una esportilla de red, donde llevaba la comida al monte, cuando iba a caza; en la izquierda tenía el arco y las flechas; tenía un braguero muy galano y, en los pies, unos zapatos; tenía todo el cuerpo rayado de arriba debajo de unas rayas blancas¹³⁴.



Imágenes 39 y 40. (izq.) *Camaxtli* según Peñafiel, tomada del *Códice Durán* (der).

Según Rafael Tena, *Camaxtle* (sic), “dueño de mastle”, valeroso, es el nombre que se le dio a Mixcóatl (“serpiente de nubes”, dios de la Vía Láctea) en la región de Puebla-Tlaxcala¹³⁵.

Cabe hacer mención que durante la investigación, se detectaron algunas inconsistencias en las nomenclaturas museográficas de algunas piezas¹³⁶, como el caso que nos ocupa y consignaba a *Camaxtli* como “diosa” y no como “dios”. Es posible que la

¹³⁴Durán. op. cit. p. 73

¹³⁵Tena. op. cit. p. 159

¹³⁶Sin ánimo de exculpar, algunas referencias existentes hablan, en el caso de *Camaxtli*, de “deidad”, sustantivo ambivalente en cuestión de género. En el caso de *Tláloc*, por ejemplo, tiene troquelado su nombre al pie del relieve, además de la descripción como “Diosa de la Lluvia”, lo cual por supuesto, es erróneo.

confusión se deba a una apariencia un tanto andrógina de la figura, pero ante la duda, sólo es necesario observar que parte del atuendo se compone del varonil *maxtlatl* o taparrabo.

En cuanto al boceto de la figura, nuevamente nos encontramos una representación lateral, con la falta de algunos atributos y proporciones deficientes.



Imagen 41. Camaxtli, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del Palacio Azteca. Tomado del volumen de láminas de Monumentos del Arte Antiguo Mexicano de Peñafiel (s/f)

4.7 Yacatecuhtli

El tercer integrante del grupo de dioses es *Yacatecuhtli*, que según Antonio Peñafiel también era conocido como el de la nariz tuerta o *Yacazouhqui*, dios del comercio, que

...era la representación de un personaje noble, caminando con un báculo largo de *otatl*, pues era el protector de los caminos; adornaban su cabeza dos borlas o colgajos de plumas ricas de *quetzalli*, atados en la parte superior de la cabeza a los mismos cabellos; vestía manta ricamente labrada, llevando otros accesorios como orejeras de oro, jarreteras y caracoles en las piernas, valiosas sandalias y un escudo amarillo en la mano izquierda¹³⁷.

¹³⁷Peñafiel. *Explication...* op. cit. pp. 59-60



Imágenes 42 y 43 (izq.) *Yacatecuhtli* según Peñafiel, copiada del *Códice Florentino* (der.)

Sahagún caracterizó a *Yacatecuhtli* con su *viatl* –una especie de bastón- y como el dios que los indígenas creían que “empezó los tratos y mercaderías entre esta gente”¹³⁸. De hecho, la imagen de referencia está tomada de su *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, en sus primeras páginas¹³⁹.

Precisamente, en el llamado *Códice Florentino*, el fraile relata:

...este decían ser el dios de los mercaderes, tenían gran devoción y le hacían fiesta cada año, mataban por su servicio muchos esclavos cada año en su fiesta. Las cañas que los mercaderes usan traer de camino, en especialmente las negras, antiguamente las traían a honra de este dios, y llegado a la noche a cada jornada, se sacrificaban, sacando sangre de las orejas, delante de la misma caña, hincada en tierra y hazian (sic) otras ceremonias, enderezándolas a este diablo¹⁴⁰.

¹³⁸Tenorio. *Artilugio...* op. cit. p.155

¹³⁹Se trata de un manuscrito o códice de cientos de páginas, escrito en español y náhuatl, ilustrado -dícese- por descendientes de nobles mexicas.

¹⁴⁰De Sahagún, Bernardino: *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Página digitalizada 114 de la reproducción del original publicada por la *World Digital Library*, con el patrocinio de la Unesco: www.wdl.org/en/item/10096



Imagen 44. Yacatecuhtli. (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

El mismo autor, pero en sus escritos del *Códice Matritense*, que se cree eran originalmente material para la instrucción en el *Calmécac*¹⁴¹, enlista los atavíos del dios narigón:

Su pintura facial es de cuadros (negros): (en la frente, la nariz, el mentón, y delante de las orejas). Tiene un peinado de columna, atado con (una cinta que remata en) plumas de quetzal. Sus orejeras son de oro. Su tilma es de nudos con turquesas. Su mastle es precioso. En los tobillos lleva cascabeles y sonajas. Sus sandalias son señoriales. Su escudo tiene una greca escalonada. Con la mano (derecha) empuña su bastón de caminante.

¹⁴¹Escuela para los hijos de nobles mexicas.

Puede servirnos para enriquecer el contexto y así entender la importancia simbólica del dios del comercio, revisar el cantar u oración que se le dedicaba en los tiempos de la civilización mexicana:

He merecido el sustento.
Con grandes trabajos mis sacerdotes
me han traído el corazón del agua
desde donde se esparcen las arenas.
Dentro de la caja de jade me abraso.
Con grandes trabajos mis sacerdotes
me han traído el corazón del agua
desde donde se esparcen las arenas¹⁴².

La imagen del proyecto original difiere muy poco del modelado final, aunque por supuesto, la riqueza de detalles es mayor en Contreras, particularmente en el rostro, que aparece difuminado en el dibujo de Bodo von Glumer, de quien solo sabemos por el crédito al calce, que era teniente coronel de ingenieros.



Imagen 45. *Yacatecuhtli*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

¹⁴²Tena. op. cit. pp. 144-147

4.8 *Itzcóatl*

Este personaje (*Itzcohuatl* o *Itzcoatl* o *Itzcoatzin*) inicia con la segunda tríada escultórica del Pabellón Mexicano en París de 1889, y representa, en palabras de Antonio Peñafiel, al fundador de la autonomía mexicana. En el fondo del altorrelieve, se puede apreciar un glifo que teóricamente debería expresar su nombre; *iztli*, obsidiana *coatl* o *cohuatl*, serpiente de obsidiana. No obstante, se podría decir que Contreras realizó una interpretación posiblemente equívoca, pues las hojas de obsidiana se trazaron como puntas de flecha, *peccata minuta* si lo pensamos en términos de escribir con grafías o glifos que nos son desconocidos.



Imagen 46. *Itzcóatl* (detalle). Jesús F. Contreras. (París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F.
Fotografía propia

En su *Explication de l'Edifice Mexicain a l'Exposition Internationale de Paris*, Peñafiel enuncia:

La pobre y desvalida tribu mexicana, aislada, pero oprimida entre los demás pueblos y reinos vecinos, pagaba oneroso tributo al tirano tepaneca de Azcapotzalco; para salvar al tribu se necesitaba un genio político y militar que afrontara los peligros en medio de fuertes y poderosos enemigos y que echara los cimientos de una verdadera nacionalidad.

De aquel pueblo acobardado, de aquel puñado de habitantes, blanco de todas las humillaciones y víctima de desproporcionados tributos, hizo el rey *Itzcoatl*, con el ejemplo de heroico valor y de amor a la patria, una legión poderosa dueña sucesivamente de *Azcapotzalco*, *Coyohuacan*, *Xochimilco*,

Cuitlahuac; roto el círculo que oprimía a los aztecas en el Valle de México, el monarca se abrió paso para ensanchar sus dominios; afianzó con política prudente y equitativa la triple alianza de los reinos de *Acolhuacan* y *Tlacopan* con el de México, y más tarde extendió sus conquistas hasta el valioso territorio de *Cuauhnahuac*, el opulento reino de los *Tlahuicas*. Trece años de gobierno paternal, sabio y previsor, pues dejó entrada en el gobierno a Moctezuma *Ilhuicamina*, treinta años como general del ejército y uno como libertador de su pueblo, forman la gloriosa hoja de servicios del rey *Itzcoatl*¹⁴³.



Imagen 47. Itzcoatl. Del Códice Durán. Tomado de la edición de Porrúa de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. s/f

Vale la pena mencionar que en su *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, fray Diego Durán le dedica varios episodios al gobierno de Itzcoatl, ilustrados con su imagen, tanto en su representación señorial –como rey-, así como guerrero.

Resulta por demás interesante revisar el trabajo hecho por Joaquín Galarza sobre la interpretación de la escritura-pintura azteca, particularmente de los manuscritos realizados después de la conquista. En artículo “*Lire l’image aztèque*”¹⁴⁴ analiza el *Códice Tovar*, donde precisamente uno de los personajes a interpretar es el de Itzcoatl.

En el citado texto, Galarza explica que los códices mexicas son más que simples ilustraciones, ya que son fonetizables, “leíbles” y además, la disposición de las imágenes,

¹⁴³Peñafiel. *Explication...* op. cit. pp. 60-61

¹⁴⁴Galarza, Joaquín. “*Lire l’image aztèque*”. En *Communications*. No. 29. Paris. 1978. pp. 15-42.

especialmente las “pequeñas” (glifos) aportan los nombres de los personajes, de los lugares (toponímicos) o bien, de las fechas en que sucede el evento mostrado.

Además, hace una relación de los “atributos de poder” con los que se representaba a los “grandes señores” o nobles, mismos que podemos encontrar en las tres figuras del grupo conocido como los *Reyes de la Triple Alianza*. Veamos por ejemplo la siguiente figura que puede leerse como: “Itzcóatl, el respetado, el venerado jefe de los hombres, el muy noble señor, el gran jefe de armas, el juez y el rey”¹⁴⁵.



Imagen 48. Itzcóatl. Copiado por Joaquín Galarza de los Lienzos de Chiepetlan

Pero, ¿de dónde surge esta lectura? El glifo con el nombre de “serpiente de obsidiana” ya lo habíamos mencionado, por lo que resta explicar los atributos reales, que a consideración enlistaremos, en una traducción no acuciosa de Galarza¹⁴⁶:

1.- Los cabellos cortos, lacios y cubren las orejas. Los reyes –de México-Tenochtitlan–portan una diadema azul, bordeada por una banda roja. Este atributo real, el *Xiuhuitzollli* proviene de la palabra *Xihuitl*, turquesa.

2.- Un manto o capa muy adornada. Entre más adornos, más importante el personaje que porta el *xiuhtilmatli*. La tela tiene color azul, con una banda blanca y motivos rojos.

¹⁴⁵Traducción personal sobre el texto de Galarza, Joaquín. *Op. cit.* p. 35: “Itzcoatl, le respecté, le vénére chef des hommes, le très noble seigneur, le grand chef des armes, le Judge et Roi”.

¹⁴⁶Ibidem. pp. 24-27

3.- Las sandalias de los reyes son muy decoradas. Las suelas altas distinguen el nivel social. La asociación de sandalias y manto se traduce con las palabras *Huey Pilli*: el gran noble (señor).

4.- La lanza. Cuando está ornamentada con plumas en la parte superior, con una posible terminación en punta de flecha, simboliza la dignidad militar. Se transcribe como *Hueytlacochtli* y el cargo de dignidad sería *Huey Tlacohtecuhтли*.

5.- Los reyes son representados sobre un tapete de paja (petate) y con un asiento alto o trono. Esto se lee como “*in icpalli, in petatl*”, que se interpreta como aquél que puede sentarse en un asiento y tiene el derecho de juzgar: El Señor y el Juez.

6.- Otro aspecto a considerar son los gestos y las posiciones de los brazos. Por ejemplo, los brazos hacia delante de ciertos personajes indican el comando, la orden, complementados con un dedo extendido hacia un objeto, un personaje, o un paisaje, que se interpreta como mostrar o indicar. Las palmas contra el “lector” pueden traducirse como “poseer el título de” o “el atributo de” que se puede complementar con armas o emblemas.

Así pues, podemos reconocer en el *Itzcóatl* de Contreras, una acertada representación de la autoridad, reforzada con la señal de su dedo índice izquierdo hacia la lanza que hace las veces de cetro, en el cual está enroscada lo que parece ser una serpiente, como su nombre, o quizás como una especie de Hermes mexicana. Quizás el único elemento aparentemente ajeno es el tocado de plumas que porta en la cabeza, en lugar del *xiuhuitzolli*, aunque podemos encontrar este tipo de representación en el *Lienzo de Tlaxcala*, quizás porque los *tlacuilos* no eran precisamente de formación mexicana.

En el Archivo Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, se localiza una fotografía con un relieve en yeso del citado tlatoani, pero señala que se trata de una maqueta para el Monumento a la Raza, lo que a todas luces es incorrecto, pues dicha construcción recicló en 1940 las piezas del *Palacio Azteca*. Además, una imagen similar aparece con el título “Rey Mexicano” en el libro *Indumentaria Antigua. Vestidos y guerreros y civiles de los mexicanos*, sólo que en el texto explicativo menciona: “Relieve

en bronce del Edificio Mexicano para la Exposición de París de 1889, por el escultor Jesús Contreras¹⁴⁷.



Imagen 49. Itzcóatl. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia

De tal suerte, concluimos que la imagen corresponde a un original preliminar o maqueta, que es casi igual al vaciado en bronce que ahora conocemos y se encuentra en el

¹⁴⁷ Peñafiel: *Indumentaria...* op. cit. p. 145

Museo del Ejército en la Ciudad de México. La diferencia principal estriba en el decorado del manto que lleva el noble mexica, pues la figura en yeso posee mayores detalles ornamentales a manera de grecas. En cuanto al tamaño, es prácticamente imposible determinar si el modelo es una representación escala para recibir una aprobación o si se trata de una escultura a escala definitiva, misma que pudo haber sufrido algún problema en el proceso de realización del molde.

Empero, la existencia en algún momento del boceto escultórico o primer modelo contraviene las afirmaciones de que el trabajo de Contreras pudo adolecer de una prisa que llevó a deficiencias en el modelado, especialmente en los relieves de las deidades.



Imagen 50. *Itzcóatl* (maqueta u original en yeso, Jesús F. Contreras, México, 1888-89). Archivo Jesús F. Contreras, clasificación AJFC 0457

Sobre la escultura, que mide aproximadamente 360 centímetros de alto por 225 de ancho, Fausto Ramírez opina que

La torsión que describe el cuerpo de *Itzcóatl* expresa su personalidad dinámica; pero, al girar la cabeza hacia Netzahualcóyotl, el *tecuhtli* mexica pareciera reconocer no sólo la adhesión del aliado sino la superioridad de su estatura intelectual¹⁴⁸.

Otro valor escultórico que podemos apreciar, es la visible musculatura del personaje, que pese a que aparenta una edad madura, denota gran fortaleza, en sus piernas tensas y las venas henchidas de sus brazos. Sin ánimo de equiparar, el *Itzcóatl* de Contreras nos conecta con algunos modelados –o cincelados, mejor dicho- de Miguel Ángel.

Como en las otras piezas, nos remitimos también a los dibujos del proyecto original, que francamente, no podríamos establecer como un referente o inspiración, aunque resulta certero en el glifo nominativo. De manera evidente, el escultor prefirió dotar de una “vara de mando” al rey de la Triple Alianza y omitir los atributos guerreros de la rodela y la *macuahuitl*.



Imagen 51. *Itzcóatl*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

¹⁴⁸Ramírez, Fausto. “Dioses...” op. cit. p. 236

Pasemos ahora al ejercicio de cotejar la imagen con la iconología académica. Hay una grabado de Cesare Ripa con la alegoría de *La Constancia*. En ella, observamos la mano derecha extendida, al igual que *Itzcóatl*, pero con una vara en la mano opuesta. En una correlación simple, sería sencillo expresar que el rey tuvo que librar muchas batallas para liberar a su pueblo oprimido, cual es el valor representado:

La mano que lleva en alto es símbolo de la constancia en todo cuanto se propone. El basamento cuadrado significa firmeza, pues a cualquier lado al que se incline ha de hallar la misma solidez, por estar equilibrado por igual en todas sus partes, lo que no se da con la misma perfección en ningún otra figura ni cuerpo de los que son regulares. La lanza se pone conforme al dicho que afirma que quien bien se apoya raramente se cae. Pues en definitiva el ser constante no consiste sino en cierto apoyo y solidez del razonamiento, que son los que mueven al intelecto para cualquier cosa de que se trate¹⁴⁹.



Imagen 52. Constancia. (César Ripa, Roma, 1593)

En cuanto a la *Iconología* de Gravelot y Cochin, localizamos la imagen de *La Elocuencia*, definida así:

¹⁴⁹Ripa, Cesare. *Iconologia ovvero Descrittione dell'Immagini universali*. Roma, 1593. s/f

La diadema que luce sobre la cabeza anuncia su imperio sobre los espíritus, su actitud es viva, animada, el ramo de flores que porta significa el poder de la razón y la calidez del sentimiento que la elocuencia usa elegantemente. El caduceo a sus pies, es el símbolo de la persuasión¹⁵⁰.

Ciertamente hay diferencias expresas, pero también similitudes, incluyendo a sierpe enroscada en la lanza de *Itzcóatl*, que aunque no es un caduceo, sí asemeja a la vara de Esculapio, además de la posición del brazo y la desnudez parcial. Insistimos en que no podemos ser concluyentes en una posible relación directa entre las esculturas y los tratados iconológicos, pero quizás sí con una proximidad lógica y formativa.

Asimismo, no contamos con elementos para afirmar que Contreras conocía los manuales citados, pero ciertamente existieron ediciones de los mismos en México, como ya lo hemos mencionado antes. Una posible vía indirecta para lograr ese sincretismo entre lo indígena y la tradición europea, pudo ser la observación directa de obras académicas en museos y sitios históricos, que era uno de los objetivos del aguascalentense en su estancia de perfeccionamiento en el viejo continente.

Adicionalmente, en el archivo Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes se conservan fotos de obras clásicas, con certeza usadas como fuente de consulta visual. No omitamos tampoco el conocimiento que el artista tuvo de la colección de copias en yeso de obras grecorromanas que poseía la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¹⁵⁰Gravelot (Bourguignon, Hubert-François) et Couchin, Charles-Nicolas. *Iconologie par Figures, ou Traité compez des Allégories Emblèmes*. París, 1791. p. 9



Imagen 53 (der.) *Elocuencia*. (Gravelot et Couchin, París. 1791)

4.9 *Nezahualcóyotl*

Antonio Peñafiel, en su *Explication*, hace una relatoría de las proezas militares del tlatoani, a quien califica como “una de las figuras más hermosas de la antigüedad mexicana”. *Nezahualcóyotl*, “coyote hambriento” también es nombrado por el encargado del proyecto del *Palacio Azteca*, como el rey más civilizado de las razas que poblaron el Valle de México¹⁵¹. Relata el doctor:

La vida novelesca y aventurera de este *tecuhtli* chichimeca, comenzó al presenciar la muerte de *Itztlilxochitl* (sic), su padre, perseguido y asesinado en su propio reino. El pueblo guardó para el hijo de aquel monarca una adhesión y respeto llevados hasta el sacrificio.

¹⁵¹Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 62

Los acontecimientos se preparaban favorablemente para la caída del reino tepaneca, sostenido por la tiranía y los actos más crueles de la barbarie. Cholula se puso de parte del hijo de *Itztlilxochitl*; *Itzcohuatl* se preparaba contra los Azcaputzalcas para libertar al pueblo mexicano; había llegado la hora de organizar la conquista del terreno ocupado por *Maxtla* en el reino chichimeca. Los aliados de Nezahualcóyotl fueron citados en Calpulalpan, lugar de los llanos de Apan; los señoríos de Chalco, Acolman, Coatlinchan, Huexotzinco, Cholollan, Zacatlan, Tototepec, Cempohualan y Xaltocan, se apoderaron progresivamente, bajo la dirección de *Nezahualcoyotl* de Otompan, Coatlinchan, Huexotla y demás provincias encontradas a su paso, finalmente de Texcoco. En pocos días estaba reconquistada la herencia de *Itztlilxochitl*, conquista en que el soberano dio pruebas de prudente político y hábil guerrero.

Los señores de México y Texcoco, unidos por las mismas desgracias, se prepararon también juntos por una lucha en que debía decidirse de la suerte futura de los dos pueblos. La fortuna favoreció en esta vez a la justicia y el valor puso a la misma altura a *Nezahualcoyotl* que a *Itzcoatl*. La caída estrepitosa y trágica del imperio tepaneca quedó como la primera y más gloriosa página de la Historia de los pueblos de Anahuac.

Después de esta victoria, el reino de Tlacopan, que había permanecido en política neutral con los mexicanos, formó parte de la triple alianza con los tenochcas y los chichimecas¹⁵².

Posteriormente, el autor de la *Explication*, relata como el rey poeta ordenó el gobierno, promulgó leyes severas y llevó a su reino a la opulencia. De igual forma, Peñafiel especifica cómo debería ser el glifo correspondiente al nombre de Nezahualcóyotl: una cabeza de coyote y un cingulo¹⁵³ de cintas colgantes, colocado como collar en el cuello del animal. Empero, en el relieve de Contreras observamos una especie de rama de dos hojas, al parecer una caña de maíz.

¹⁵² *Ibíd.* pp. 62-64

¹⁵³ Cinta o cordón ornamental



Imagen 54. *Nezahualcóyotl*. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia

La explicación que encontramos a este equívoco simbólico es que el glifo esgrafiado¹⁵⁴ colocado en la plancha de bronce corresponde al nombre de *Cacama*, que se puede traducir como “mazorca”. En cuanto al relieve de este héroe, no cuenta con indicativo alguno de su apelativo por lo que aquí sí podemos afirmar que existió algún tipo de confusión en Contreras, probablemente durante el proceso de elaboración del positivo en cera, aunque por supuesto, no se puede ser concluyente, salvo en que el dibujo preliminar de *Cacama* sí hay una imagen similar a la que se muestra en el *Nezahualcóyotl*.

¹⁵⁴Especie de “rayado”, en este caso, realizado con un punzón o estique.



Imagen 55. *Nezahualcóyotl corona a Moctezuma. Códice Durán. Tomado de la edición de Porrúa de la Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. s/f*

En cambio, si observamos la representación del rey en la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, de Diego Durán, notaremos la adecuada representación del jeroglífico con el nombre del rey *Nezahualcóyotl* (Imagen 47)¹⁵⁵.

Lo que sí podemos apreciar, es la fiel representación de la vestidura real con sus respectivos atributos, con la excepción del trono y el petate, por lo que al retomar la traducción propuesta por Joaquín Galarza (imágenes 41 y 42), tendríamos la siguiente lectura: “*Netzahualcóyotl*, coyote hambriento, el respetado, el venerado jefe de los hombres, el muy noble señor”.

Fausto Ramírez, en una visión de conjunto, señala que *Itzcóatl* “voltea” hacia *Nezahualcóyotl* con su escorzo, “así, a final de cuentas, el centro de gravedad del conjunto queda desplazado hacia la izquierda, en homenaje al rey poeta”¹⁵⁶.

¹⁵⁵Durán. op. cit. (Anexo no numerado de láminas)

¹⁵⁶Ramírez, Fausto. “Dioses...” op. cit. p. 236



Imagen 56. *Nezahualcóyotl*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

Si retomamos el ejercicio de comparación con la iconología académica, podríamos encontrar nuevamente similitudes con la alegoría de *La Elocuencia* de Gravelot y Cochin¹⁵⁷, lo que en este caso encaja particularmente a la perfección, por las habilidades expresivas que se le atribuyen a *Nezahualcóyotl*; pero resulta todavía más llamativa la coincidencia con una imagen de Césare Ripa: *El furor poético*¹⁵⁸.

Tanto en la escultura como en el grabado de Ripa, los sujetos tienen un pie en una especie de escalón, lo que provoca una flexión de la pierna. Ambos tienen la mirada hacia un punto en la lejanía, hacia lo alto, lo que pudiéramos entender como el acto de elevarse por encima de los demás, en una actividad creadora y espiritual.

¹⁵⁷ Gravelot. op. cit. p. 9

¹⁵⁸ Ripa. op. cit. s/f

El altorrelieve de Contreras nos ofrece un retrato de la dignidad real, aunado a la mano derecha en el corazón, que nos da lugar a muchas significaciones, entre ellas el gesto de potestad que aparece en algunos códices.



Imagen 57. *Furor Poético*. (César Ripa, Roma, 1593)

Coincidimos pues con Ramírez y Pérez Walters en que cada escultura es parte de una gran composición general, del discurso inmerso en la fachada del Palacio Azteca. En esta tríada, *Nezahualcóyotl* es la punta de una pirámide, o si se prefiere, la intersección de las miradas laterales (ya que se suma la visión de *Totoquihuatzin*).

4.10 *Totoquihuatzin*

A esta figura en particular, Peñafiel le dedica muy pocas líneas en contraste con otros de los personajes del Pabellón Mexicano, aunque no deja de ser relevante como integrante de la Triple Alianza que consolidó el imperio mexica¹⁵⁹:

Poco extenso, pero bien poblado de otomíes, el dominio de *Tlacopan* dependía de *Totoquihuatzin*, el primer aliado de la monarquía con los mexicanos, uno de los elementos más eficaces de su futuro poder¹⁶⁰.

Adicionalmente, describe el jeroglífico que acompaña al relieve, compuesto, dice, por el signo de *Tlacopan*, tres plantas de jarilla o *tlacotl*, sobre una tira de tierra, sobre las jarillas; además, un *copilli*, que es la expresión de *tecuhtli*, señor, símbolo de los monarcas mexicas.

El autor de la *Explication* en su edición trilingüe, cita a Bernardino de Jesús Quiroz en cuanto al significado del nombre del rey en cuestión: *Totoquihuatli*, aventador, cosa o instrumento que sirve para alimentar o fomentar el fuego; instigador, reanimador; compuesto de *totoquia*, atiza o instiga¹⁶¹.

Inferimos que la descripción fue a imprenta antes de concluir el vaciado de los relieves, ya que en tanto en las esculturas de *Nezahualcóyotl* como de *Totoquihuatzin*, no encontramos correspondencia con los glifos. En la del rey de *Tlacopan*, por ejemplo, no apreciamos el *copilli*, o “corona azteca”.

¹⁵⁹Según Rafael Tena, actualmente, se prefiere la denominación “mexica”, ya que “azteca” alude principalmente a las tribus originarias que migraron para establecerse en México-Tenochtitlán. Empero, es muy común toparse con el uso indistinto de ambas denominaciones.

¹⁶⁰Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 61

¹⁶¹Ibíd.



Imagen 58. Totoquihuatzin. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo del Ejército, México, D. F. Fotografía propia

En el cotejo con el compendio iconológico de Cesare Ripa, nos topamos con la imagen correspondiente al *Dominio*. Para algunos, se trata de una representación del poder conseguido a través de la inteligencia, de la autoridad vigilante¹⁶². En una lectura libre, nos atrevemos a imaginar que la escultura de Contreras nos lanza la retadora expresión de que “defenderá esta tierra con su corazón”, su reino, en un juramento de alianza con los sus homólogos en poder, sapiencia y espíritu.

¹⁶²Montaner Frutos, Alberto: “Los clásicos, la emblemática y la razón del Estado”. En *Estudios de Literatura Oral*. Números 13-14. Universidade do Algarve. 2007-2008. pp. 251-256.



Imágenes 59 y 60 (Izq.) *Dominio*. (César Ripa, Roma, 1593). (Der.) *Totoquihuatzin*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

En cuanto al boceto para el proyecto del edificio de exposición, tenemos ante nosotros una representación estandarizada más de un gobernante mexicana; en todo caso, lo que nos permite hacer una distinción es el símbolo jeroglífico, lo que no es privativo en todo caso de Antonio Peñafiel o su dibujante, ya que es común encontrar “retratos” hechos por *tlacuilos* con pequeñas variaciones, principalmente en vestimenta o vello facial, además de los glifos denominativos.

En ese sentido, nos surge la duda razonable de la proveniencia de las imágenes que asociamos a tal o cual antepasado prehispánico, reto de todo artista al que se le ha encargado cierta representación “facsimilar”. Es posible que las narraciones históricas nos proporcionen algunos detalles de la fisonomía, pero difícilmente encontraremos veracidad en ello, en todo caso, pudiéramos aproximarnos a la verosimilitud, lo que “parece ser cierto”. Nos parece pertinente hacer la mención de que por ejemplo, en el caso de *Cuauhtémoc*, una de las referencias visuales recurrente es la de un busto en bronce realizado por Contreras, y que fue en el pasado reciente, modelo para papel moneda.

4.11 *Cacamatzin*

Del lado derecho del pórtico principal del *Palacio Azteca*, quedaría fijada la pieza de *Cacamatzin* como primera del grupo que simboliza “el heroico cuanto trágico, fin de la monarquía azteca [...] el rey de Texcoco, valiente mártir durante la defensa de México¹⁶³”.

Con relación a este personaje histórico, se sabe que convocó a sus vasallos y a otros nobles, como al tlatoani de *Tlacopan*, *Totoquihuatzin*; al señor de Iztapalapa, *Cuitláhuac*, y a otros, para rebelarse en contra de los conquistadores españoles, que tenían preso a su tío Moctezuma, de quien se dice que fue quien alertó a Hernán Cortés de los planes de su sobrino, por lo que el conquistador trató de pactar la paz con el señor de Texcoco. La respuesta de *Cacamatzin* fue negativa, incluso argumentó que no creía en sus mentiras y que no sería convencido. Poco después fue aprehendido y torturado para que revelase la ubicación del tesoro de su reino, para ser presuntamente asesinado durante la “Noche Triste”.¹⁶⁴

En cuanto al relieve (360 por 225 cm.), muestra a un “caballero jaguar” de perfil, con la pierna derecha adelantada, enfundado en su traje felino, en la mano izquierda sostiene un escudo con borlas y en la mano derecha empuña un arma (inexistente en la actualidad). La cabeza, fiel a las representaciones de algunos códices, remata en un penacho de plumas. Una banda le ciñe el torso y los pies están calzados con sandalias. Está descubierto de la rodilla hacia abajo. El rostro de *Cacamatzin* acusa facciones fuertes, algo toscas y obviamente con rasgos indígenas. Afirma Patricia Pérez Walters: “Dotó (Contreras) a las representaciones de *Cacama* y de *Cuauhtémoc* con aire desafiante; en el caso del primero, ideó un feroz caballero tigre (sic) que avanzaba protegiéndose con su rodela”¹⁶⁵.

¹⁶³Díaz y de Ovando. op. cit. p. 151

¹⁶⁴ El relato puede consultarse en redacción original en: Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Cambridge University Press: New York, 2001. pp. 323-333

¹⁶⁵Walters. op. cit. p. 54



Imagen 61. Cacamatzin. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

La escritora de *Alma y Bronce: Jesús F. Contreras, 1866-1902*, prosigue en la descripción de la serie escultórica:

Con el fin de traducir a términos plásticos las pertinentes sugerencias dramáticas del programa iconográfico, Contreras eligió un tratamiento formal enteramente distinto al que utilizó para el ciclo religioso (bajorrelieves de deidades aztecas), omitiendo casi por completo la nomenclatura jeroglífica. A través de cierta teatralidad en las actitudes corporales y en la retórica gestual, infundió

a los monarcas de notable dinamismo y poder expresivo; combinaciones de escorzos¹⁶⁶ y *contrapposto*¹⁶⁷ subrayaban el acento escenográfico del conjunto, en tanto que la interacción de las miradas establecía acertados ritmos visuales”.¹⁶⁸

Es necesario recalcar que la naturaleza compositiva es prácticamente bidimensional, por lo que es probable que se haya acordado este tratamiento a las series mitológicas. En tanto, Fausto Ramírez señala que “resulta notable la semejanza entre la dinámica postura combativa y algunos pormenores del *Cacama* de Contreras y la del *Nezahualcóyotl* de la Colección *Aubin*”.¹⁶⁹



Imagen 62. *Nezahualcóyotl*. *Códice Aubin*. México (en custodia del Museo Nacional de Antropología e Historia, propiedad de la Biblioteca Nacional de Francia).

Peñafiel, en la redacción del folleto explicativo del Pabellón Mexicano, declara con cierta vehemencia que “hablar en breves renglones de Cacamatzin, de Cuitláhuac y Cuauhtémoc, de los últimos aztecas de esa epopeya que se llama fin de la monarquía

¹⁶⁶Representación oblicua o perpendicular del cuerpo en relación al punto de vista. Implica el uso de la perspectiva para acortar dimensiones.

¹⁶⁷Recurso compositivo empleado principalmente en escultura para dar la sensación de movimiento. Comúnmente se trata de que una de las piernas esté flexionada. Significa contrapuesto.

¹⁶⁸Pérez Walters: *Alma...* op. cit. pp. 55-56.

¹⁶⁹Ramírez, Fausto: “Dioses...” op. cit. p. 238

mexicana, es oír un canto de Homero, es asistir al más grande de los sacrificios en aras de la patria”¹⁷⁰.



Imagen 63. *Cacamatzin*, dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

En cuanto al boceto contenido en la imagen general del Pabellón Mexicano en París, reiteramos el señalamiento en cuanto al glifo de las mazorcas que Contreras habría colocado erróneamente en la plancha de bronce del Nezahualcóyotl. Es evidente también, una intención postural completamente distinta, pues el dibujo muestra a un tlatoani con la lanza en descanso y “caída”, que hubiese dado lugar a una posible lectura de derrota, en lugar de la valentía ante la adversidad, que consideramos sí puede leerse en el *Cacama* del aguascalentense.

¹⁷⁰Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 66

Por otra parte, realizamos un primer acercamiento al estudio iconológico de dicha pieza, comparándola con las imágenes alegóricas contenidas en las publicaciones previamente citadas, como el manual de Gravelot y Cochin.

En este caso, localizamos la imagen de “El Arte Militar” (*Art Militaire*), que nos remite al relieve de Contreras en algunos de sus detalles y posturas, al igual que en la lámina “El Coraje” (*Le Courage*), aunque en esta última hay diferencias posturales más acentuadas.



Imágenes 64 y 65. *Arte Militar* (izq.), *Coraje* (der.) (Gravelot et Couchin, París. 1791)

En la primer alegoría, se lee (paráfrasis): “su acción anuncia la actividad, necesaria en las operaciones militares, así mismo, la prudencia que se expresa por la figura de la Minerva”. Asimismo, se describen los atributos de la gloria y se omite la descripción de los elementos bélicos (tambor, bandera, lanza, etc.)¹⁷¹.

¹⁷¹Gravelot et Cochin. op. cit. T. I. p. 35.

En *El Coraje*, se nos señala que el emblema está representado por Hércules, armado de su mazo y cubierto con la piel del León de Nemea, enfrentando a la hidra¹⁷², lo que nos remite a una curiosa coincidencia en cuanto a la vestidura con piel felina, como sucede con el caballero jaguar de análisis.

Al hurgar en las imágenes de Ripa, hay una imagen que tiene una reminiscencia a la escultura de Contreras, *Confrontación*, aunque posee una mayor rigidez. Por supuesto, hay que tomar en cuenta que la iconología de Ripa antecede temporalmente más de dos siglos a la de Gravelot y Cochin.



Imagen 66. *Confrontación*. (Cesare Ripa. Roma, 1593)

También es pertinente que este nivel de análisis en lo particular, requerirá de una mayor profundización, pues como dictaban los cánones clásicos, ningún elemento estaba fuera de lugar; es decir, cada objeto representa o significa algo más. Por ejemplo, la Gorgona en el escudo del *Art Militaire*, la lucha contra los vicios y la maldad. En la *Confrontación*, apreciamos el encuentro de fuerzas disímiles, como perros y gatos.

No está de más retomar el planteamiento de Christopher Fulton, quien compara el relieve de *Cacama* con el *Discóbolo* de Mirón¹⁷³, además de señalar que Contreras habría

¹⁷²Ibidem. p. 75.

¹⁷³Fulton. op. cit. p. 35

realizado un estudio a lápiz de esta escultura en 1883, lo que nos da pie a insistir en la sólida educación academicista del escultor aguascalentense.

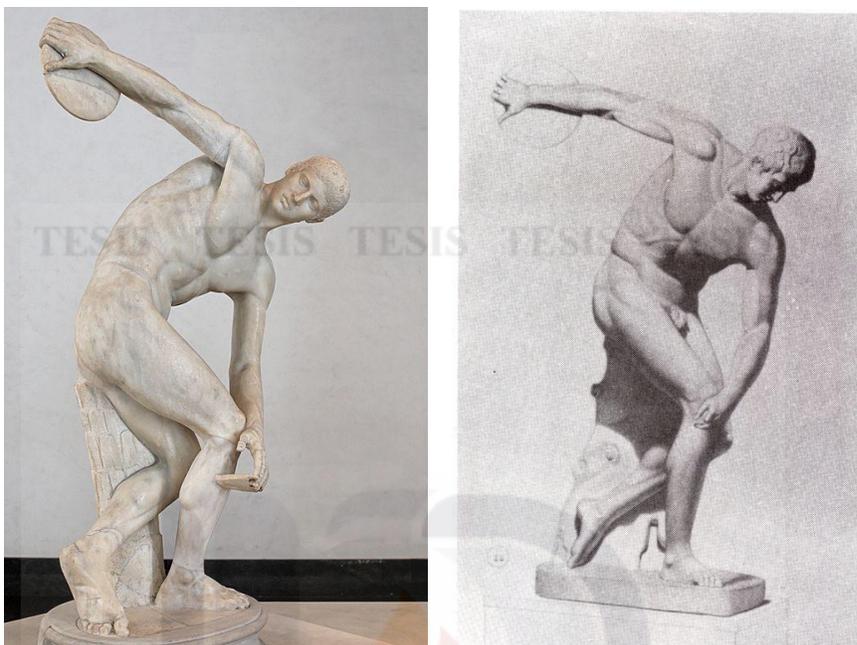


Imagen 67 y 68. (Izq.) *Discóbolo* (Copia romana de la original de Mirón de Eleuterias. Museo Nazionale Romano). (Der.) *Dibujo a lápiz del Discóbolo*. (Jesús F. Contreras, 1883). Tomado de: *Guía que permite captar lo bello: Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*

En el caso de la iconografía mexicana, consultamos códices y libros con la descripción de los atributos, así como de los nombres en náhuatl, de los que hay variaciones y posibles implicaciones en sus significados. Para precisar el tema, no es lo mismo un caballero águila que uno del grado jaguar –comúnmente y de mala manera llamado a nuestro parecer, *caballero tigre*-, pues además de ser rangos militares, implicaban grados de formación e incluso, sacerdocio¹⁷⁴.

Con respecto a las traducciones, éstas a veces no hacen justicia al contenido simbólico del nombre. Como ya lo mencionamos, a los aztecas que alcanzaban el rango de noble, se les añadía a su nombre la terminación *tzin*, por lo que el nombre más correcto para el héroe en mención, sería *Cacamatzin*, tal y como se puede apreciar en una pequeña leyenda troquelada al pie del altorrelieve que lleva su nombre.

¹⁷⁴Véase: Durán. op. cit. p. 113

4.12 *Cuitláhuac*

En el turno de hablar del relieve que representa a *Cuitláhuac*. Habremos de decir que resultó de gran interés el encontrar diversas referencias artísticas previas e incluso, información que hace dudar sobre la propia denominación del héroe mexicana.

Empezaremos por retomar el dato de quien conceptualizó el Palacio Azteca, Antonio Peñafiel, quien en su redacción confirma ocasionalmente, la carencia de información completa de algunos temas, especialmente cuando cita a otros investigadores que en algunos casos, quizás ya han sido superados en algunas de sus concepciones. Así pues:

Cuitlahuac (dice el sabio historiador don Manuel Orozco y Berra), hermano de Moctezuma y Señor de Itzapalapan, era el presunto heredero del trono de México: en la fuerza de la edad, valiente guerrero, tlacohtcalcatl en el ejército, diestro general, hábil político en su pueblo, unía el acendrado amor de la patria al aborrecimiento a los hombres blancos y barbudos. Como consejero opinó siempre que los teules (así llamaban a los españoles) no fuesen recibidos en la ciudad; tomó parte en los intentos de Cacamatzin contra los invasores; reducido a prisión como conspirador peligroso, fue puesto en cadena gorda. Dejado en libertad para ordenar se abriese el mercado (para que tuvieran víveres los españoles), los acontecimientos posteriores dan a entender que en lugar de cumplir el mandato, se pudo inmediatamente al frente de los guerreros para comenzar la guerra: los mexica encontraban el jefe que les faltaba¹⁷⁵.

Después de alusiones a los relatos de Bernal Díaz del Castillo sobre el asedio de los mexicas a los españoles, Peñafiel explica la etimología del nombre de *Cuitláhuac*: “su nombre significa señor del *tecuítlat*, de un producto de las piedras del lago; *tecuítlat*, residuo de piedra, como muy gráficamente lo indica el jeroglífico, y de la terminación *huatl*, *huac*, posesiva o referencial *huatzin*; pues el nombre se encuentra escrito con esas terminaciones.

¹⁷⁵Peñafiel. *Explication...* op. cit. pp. 66-67



Imagen 69. Cuicláhuac. (Jesús F. Contreras. París, 1889). Col. Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

Antes de proseguir con los elogios del autor de la *Explication*, vale la pena hacer una pausa para la otra versión sobre el nombre del héroe. Algunas de las traslaciones del náhuatl al español, leen el nombre del héroe como “excremento seco”¹⁷⁶, aunque otras también lo interpretan como lama de agua o águila sobre el agua. En defensa del “buen nombre” del penúltimo *tlatoani*, hay quien afirma que La Malinche (*Malintzin*) le puso ese sobrenombre cuando Cortés le preguntó quién los había vencido en la célebre “noche triste”. Fuera de esa polémica, sigamos con las loas de Peñafiel al héroe:

¹⁷⁶Traducción que puede leerse incluso en páginas gubernamentales (consultada en mayo de 2014): http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=497:cuiclahuac-excremento-seco&catid=26:-epoca-prehispanica&Itemid=33

Muerto Moctezuma II quedó electo y consagrado Cuitlahuac; ninguna elección más acertada, ningún derecho más legítimamente representado por el que había sido hijo, nieto y hermano de Emperadores; por el que reunía todas las virtudes y cualidades que necesita un hombre elevado para afrontar las mayores desgracias de la patria, como fueron la pérdida de su autonomía y de su religión nacional; su juventud, valor temerario, patriotismo, prudencia y habilidad política, todo lo tenía. Su frente brillaba con la luz de la gloria conquistada en el valiente reino zapoteco; su fama recorría toda la vasta, muy vasta extensión del imperio mexicano”¹⁷⁷

Prosiguen las loas de Peñafiel, las cuales han sido citadas por varios autores al señalar que el creador del concepto del Pabellón Mexicano, buscó que se comparase la historia y mitología azteca con la grecorromana:

Dice uno de los escritores mexicanos, Don Eufemio Mendoza: “Cuenta la historia que al morir *Epiminondas*, alguno se lamentaba de que tan grande hombre muriera sin sucesión. –Os engañáis le replicó el tebano, dejó dos hijas inmortales: *Leuctres* y *Mantineia*.- Otro tanto pudo decir *Cuitlahuac*: Dejó una hija llamada Noche triste, triste para los castellanos: alegre, grande como la gloria para los mexicanos”¹⁷⁸.

Sobre el relieve de *Cuitláhuac* y en general la “tríada de héroes”, se pueden percibir, al mirarlas de frente, problemas de proporción, lo cual puede ser decepcionante con una inadecuada museografía, ya que fueron planeadas para ser vistas desde abajo y a cierta altura, lo que corrige la perspectiva. Sobra recordar el caso del *David* de Miguel Ángel y las técnicas empleadas en él. Sobre *Cuitláhuac*, Fausto Ramírez afirma que está afectado por un leve *contrapposto*, aunque con una imagen dinámica, musculosa y altiva:

Su varonil nobleza, apropiadamente emblemática con el atuendo de caballero águila, acaba por hacernos olvidar la desagradable impresión primera de estar contemplando a *Papageno*¹⁷⁹. El Cuitláhuac de Contreras es un vencedor reflexivo, que sabe que ha ganado la batalla, pero acabará perdiendo la guerra¹⁸⁰.

El investigador en historia del arte, manifiesta que en esta pieza en particular, se aprecian algunos “ecos donatellianos”, ya que se puede remitir a las connotaciones de

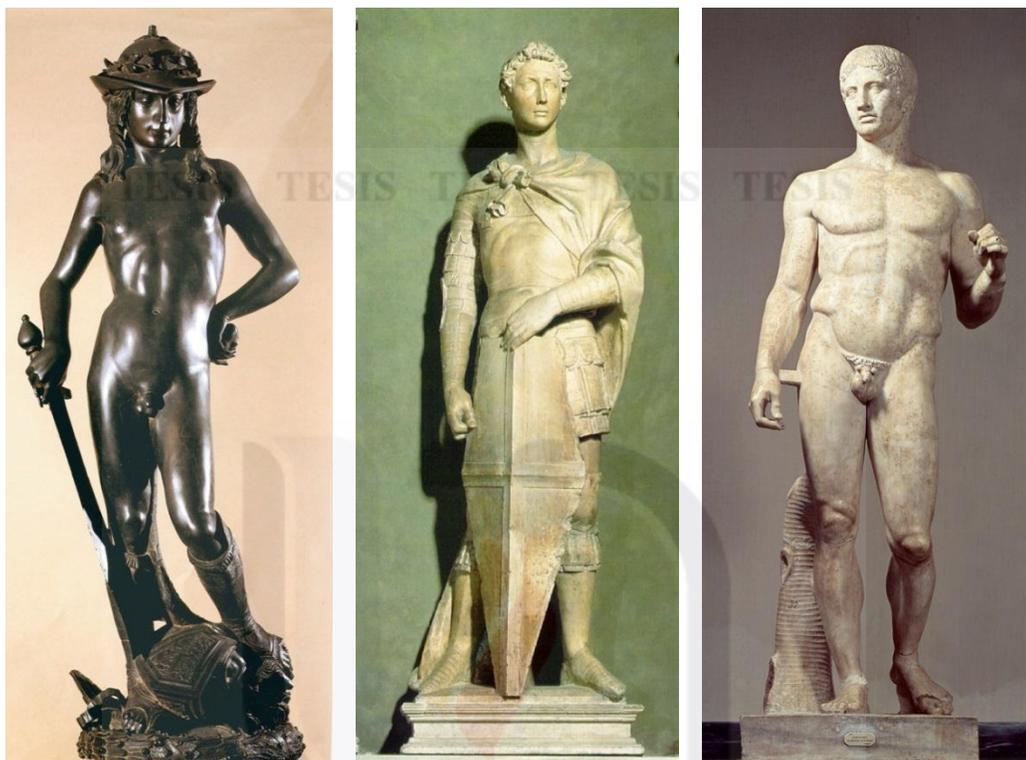
¹⁷⁷Peñafiel. *Explication...* op. cit. pp. 69-70

¹⁷⁸Ibidem. p. 70

¹⁷⁹Personaje de la ópera *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, se trata de un hombre pájaro (nota mía)

¹⁸⁰Ramírez, Fausto. “Dioses...” op. cit. pp. 237-238

victoria reflexiva del David (quien venció a Goliat), o bien, la apostura guerrera de San Jorge, dispuesto a enfrentarse al dragón¹⁸¹. Chistopher Fulton, por su parte, compara el relieve de *Cuitláhuac* con el *Doríforo* de Policleto¹⁸².



Imágenes 70, 71 y 72: Izquierda: *David*. (Donatello, Florencia, 1430-40), Museo Nacional del Bargello. Centro: *San Jorge*. (Donatello, Florencia, 1415-17), Museo Nacional del Bargello. Derecha: *Doríforo* (Policleto), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Nuevamente, al hacer una búsqueda visual, localizamos imágenes alegóricas que encuadran casi a la perfección en el concepto representado, relacionado con el relieve vaciado en bronce en Francia. Así pues, coincide con *La Fuerza* de Gravelot y Cochin, que en su descripción señala: “Los iconologistas representan fuerza sobre la figura de una mujer vestida con una piel de león y armada a la manera de Hércules. Los laureles que cubren su frente es la digna recompensa de su virtud”¹⁸³.

¹⁸¹Ibídem.

¹⁸²Fulton. op. cit. p. 35

¹⁸³Gravelot et Cochin. op. cit.T. II. p. 55 (la traducción sintética es mía).

En cuanto a la imagen correspondiente de Ripa, *La Fortaleza*, podemos observar una efigie femenina con los atributos de Minerva, un escudo con la imagen de un león atacando, y una vara o lanza en la mano.



Imágenes 73 y 74: (Izq). *Fuerza*. (Gravelot et Cochin, París, 1791).
(Der.) *Fortaleza*. (Cesare Ripa, Roma, 1593)

4.13 Cuauhtémoc

El último “héroe vencido” representado en la tercera tríada escultórica que preparó Jesús F. Contreras para el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, es Cuauhtémoc. Peñafiel, al igual que los otros integrantes de la saga mexicana, le dedica frases grandilocuentes:

Muerto Cuitlahuac, ocupó Cuauhtemotzin el trono, solio (sic) levantado en las ruinas de la ciudad de México, sobre un montón de cadáveres de la Noche triste.

Leonidas defendiendo ante la posteridad la memoria de Esparta, obedecía más que a la consigna de los griegos, al sentimiento de gloria y a la noble ambición de la inmortalidad: Cuauhtémoc, a la edad de veinticinco años tenía la seguridad de sacrificarse siendo el último defensor de la patria.

Aquella nación, disputando palmo a palmo el terreno a los conquistadores y regándola con generosa sangre en medio del incendio y de los combates, levantando muy alto la figura de Cuauhtémoc, bien merece un lugar en la historia, al lado de Sagunto y de Numancia.

Los escombros de los templos y las cenizas de la ciudad estaban cubiertos de cadáveres; se acercaba el fin de esa Iliada para el “último de los aztecas”. “Soy tu prisionero, dijo a Cortés, pero después de haber hecho cuanto debía hacer en defensa de mi ciudad y de mi pueblo” –y poniendo la mano en el puñal, que llevaba al cinto el Conquistador, añadió: “Y puesto que no he podido morir en defensa de México, castellano, arráncame la vida, que es inútil ya para mi patria”.

La historia ha conservado los horrendos detalles del tormento aplicado a Cuauhtémoc y de su afrentosa muerte, dividido en dos sangrientos pedazos: su noble sangre y sus entrañas regadas por el suelo fueron el bautismo de América: la crueldad de los sanguinarios conquistadores no pertenece, no, al hidalgo pueblo español, sino a la salvaje sed de riquezas de los aventureros del siglos XVI; México levanta hoy un monumento delante de toda la Europa, al más valiente de los aztecas, a Itzcoatl, al más infortunado de sus defensores, a Cuauhtemoc.¹⁸⁴

Hemos querido citar todo el texto referido al último tlatoani mexica, porque nos presenta los indicios de la intención de Peñafiel, y que por extrapolación, concordarían con el mensaje programático que deseaba generar el gobierno de Díaz: la construcción de una identidad nacional sobre un pasado glorioso, digno de una gran nación en el ámbito mundial, por ello las comparaciones con la cultura grecorromana y el discurso de tragedia elevado a la inmortalidad.

En páginas previas, ya habíamos dado cuenta tanto de este interés en la construcción del monumento a Cuauhtémoc, de Noreña, en el que, como ya dijimos, participó Jesús F. Contreras, pero también de las críticas que se le hicieron al relieve ejecutado por el aguascalentense¹⁸⁵.

Fausto Ramírez, en su ponencia *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*, para el *XI Coloquio Internacional de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizado en 1986, enuncia que

¹⁸⁴Peñafiel: *Explication...* op. cit. pp. 71-72

¹⁸⁵Véase la crítica de Manuel Revilla en el presente trabajo. La descripción que hace de la escultura de Cuauhtémoc, nos hace pensar que se trata de la misma que estuvo expuesta en París, pese a que otros investigadores no lo afirman, quizás por la existencia de al menos otra pieza –un busto- sobre dicho héroe.

el *Cuauhtémoc* de Peñafiel –se refiere al proyecto-, avanzando con una mano al pecho, proyecta una aura trágica, como la de algún personaje operístico que entonara su aria postrera. Contreras optó, en cambio, por asignarle una postura desafiante a la manera del *Cuauhtémoc* de Miguel Noreña, que probablemente evocaba en el joven escultor memorias de la patria y reminiscencias personales¹⁸⁶.



Imagen 75: *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras. Copia en resina y fibra de vidrio del original realizado en París en 1889). Colección del Museo de Aguascalientes. Fotografía propia

¹⁸⁶Ramírez, Fausto: “Dioses...” p. 237

Otro “descubrimiento” de esta investigación, es precisamente la manufactura de lo que fue una maqueta o bien, un primer original del Cuauhtémoc. Nuevamente, la imagen aparece documentada en *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*, con una fotografía de una pieza que con certeza se realizó en certeza de yeso, misma que en libro aparece como “relieve en bronce para el Edificio Mexicano para la Exposición de París de 1889”. Dicha escultura la podemos cotejar con el proyecto aparecido en *Monumentos del Arte Antigo Mexicano*, ambas publicaciones de Peñafiel.



Imágenes 76, izquierda: Cuauhtémoc, (Jesús F. Contreras, París, 1889) fotografía tomada del libro *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. p. 144

Imagen 77, derecha: Cuauhtémoc. Dibujo de Bodo von Glumer para el proyecto original del *Palacio Azteca*. Tomado del volumen de láminas de *Monumentos del Arte Antigo Mexicano* de Peñafiel (s/f)

Christopher Fulton, en su artículo *Cuauhtémoc Awakened*, introduce un tema por demás interesante. Resalta el interés de la masonería por la cultura azteca en general y especialmente por Cuauhtémoc. También menciona que Porfirio Díaz fue un masón devoto hacia su vida adulta y que incluso fue nombrado Gran Maestro de la Gran Logia del Distrito Federal en 1883 y de la Gran Dieta Simbólica de los Estados Mexicanos en 1890. Además, asegura que en torno a Cuauhtémoc se crearon celebraciones ritualísticas, incluyendo una elaborada ceremonia de develación del monumento de Reforma¹⁸⁷.



Imagen 78: Cuauhtémoc. (Códice Florentino)¹⁸⁸

Según la revista *Arqueología Mexicana*, *Cuauhtémoc* se traduce habitualmente como “águila que cae”. A nuestra consideración, resulta más adecuado interpretarlo como “águila en descenso”. Pensémoslo así, ¿cuándo se ha visto caer un águila?, quizás los documentales nos ilustren sobre vuelos en picada o de ataque, pero ¿caída?, a menos de que sea por acción ajena, como un disparo de arma de fuego o flecha, que por cierto no están representadas en el glifo. Así pues, puede ser que la acepción más correcta sea “Sol que descende”, ya que hay que considerar que el águila es un ave asociada con el sol y es en

¹⁸⁷Fulton. op. cit. p. 37

¹⁸⁸ Imagen tomada de la Revista *Arqueología Mexicana*, el 30 de octubre de 2014:
<http://www.arqueomex.com/S9N5n12Esp40.html>

ese sentido que se le relacionaba con los gobernantes. Una sencilla reflexión puede llevar a elucidar lo que intencionalmente puede tener un fin despectivo, similar al del nombre Cuitláhuac.

Nacido alrededor de 1500, fue hijo de *Ahuítzotl*, octavo tlatoani mexica, y de *Tilacápatl*, quien era hija de *Moquíhuix*, el último gobernante de Tlatelolco antes de ser conquistado por los mexicas. Era primo hermano de *Moctezuma II*¹⁸⁹.

Pasemos por último al ejercicio asociativo con los manuales iconológicos. Nuevamente, encontramos parecido con *La Elocuencia* de Gravelot y Cochin, por lo que no vale la pena detenerse a explicarlo. No obstante, existen dos imágenes de Cesare Ripa que podrían tener algunos rasgos en común con el Cuauhtémoc, que ciertamente, podrían sentirse algo forzados, aunque aclaramos que en este aspecto no pretendemos ser determinantes.

Dichas alegorías son *La Claridad* y *La Fuerza Sometida a la Elocuencia*. En el primero de los casos, dicha imagen se refiere a

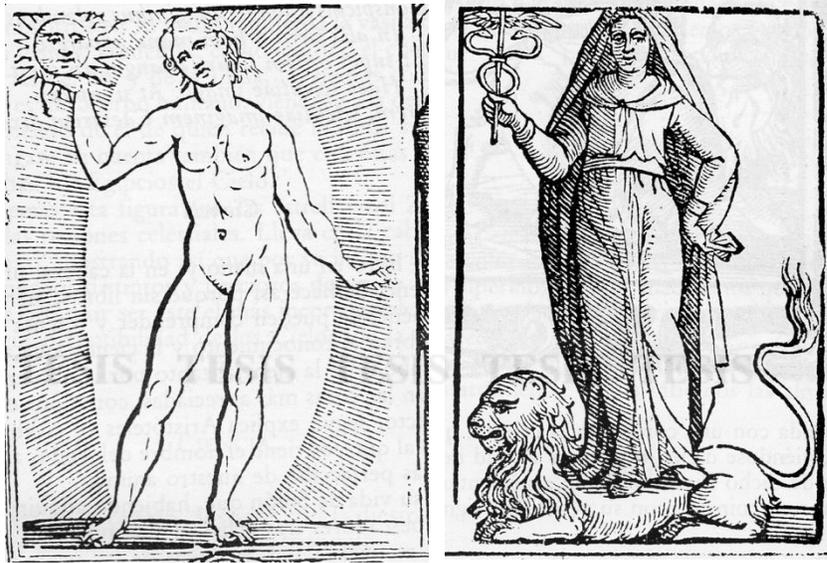
aquella fama que adquiere el hombre con su virtud y su nobleza, según nos lo muestra Pierio Valeriano. Llamam San Ambrosio clarísimos a los que fueron ilustres en este mundo por su Santidad o su Doctrina. Y se llama además Claridad a uno de los cuatro atributos de los que gozan los bienaventurados en el Cielo, que en todos y en cada uno de ellos se manifiesta. Se pinta joven porque está en la flor de su mérito, además se atribuye a los hombres la condición de similitud del Sol, que es el que hace visibles la totalidad de las cosas¹⁹⁰.

De la segunda imagen sólo tenemos la referencia a *La Elocuencia*, ya antes citada, con la observación de que extremos una postura muy similar a la de Cuauhtémoc. Asimismo, podríamos hacer referencia a las cualidades del último *tlatoani* mexica, que aún en las situaciones más adversas –el caso de la famosa tortura de quema de pies, por ejemplo- el héroe vencido se mostró estoico y por el contrario, podía aún lanzar frases cargadas de profundo significado: la fuerza sometida a la elocuencia.

¹⁸⁹“Cuitláhuac”. En *Arqueología Mexicana*. Edición digital consultada en mayo de 2014:

<http://www.arqueomex.com/S9N5n12Esp40.html>

¹⁹⁰ *Ripa*. op. cit. s/f



Imágenes 79 y 80: *La Claridad* (izq.) *La Fuerza sometida a la razón* (der.) (Cesare Ripa, Roma, 1593)

Gráficamente, no está por demás mostrar influencias adicionales para la elaboración de esta escultura en particular. Se trata el *Cuauhtémoc* de su maestro Miguel Noreña y el relieve *El tormento de Cuauhtémoc* de Gabriel Guerra para el citado monumento. También quisimos colocar la imagen del busto del tlatoani que Contreras realizara a su regreso a México, donde ya apreciamos ese estilo “inacabado” que luego lo caracterizó.



Imagen 81: *Tormento de Cuauhtémoc*. (Gabriel Guerra, México, 1887). Fotografía propia



Imagen 82: *Cuauhtémoc*. (Miguel Noreña, México, 1887). Fotografía de Wikimedia Commons¹⁹¹.



Imagen 83: *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras, México, 1891-92). Fotografía propia

¹⁹¹ Wikimedia Commons, página consultada el 30 de octubre de 2014:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatua_Cuauhtemoc.JPG

4.14 Apreciaciones para una interpretación iconológica.

Ya advertíamos en las consideraciones metodológicas previas, que se puede caer en lecturas entusiastas o descontextualizadas en el uso del método descrito por Panofsky y que de cierta manera, busca reivindicar tradiciones previas basadas en los manuales que se divulgaron con mayor profusión a partir del renacimiento y con auge en la ilustración. En ese sentido, debemos ser sinceros en que la aproximación de este trabajo se fundamentó inicialmente en comparaciones gráficas y posteriormente, en relacionar –sin llegar a los extremos absurdos- la historia de los personajes “retratados” por Contreras con los valores establecidos en los tratados iconológicos.

Partimos del antecedente de la educación académica del escultor, que incluso lo llevó a impartir clases de “Dibujo a partir de la Estampa”, lo que nos soporta la teoría de un amplio conocimiento en alegorías y emblemas; esto es, un dominio del lenguaje visual producto de las convenciones de siglos en la cultura occidental. Casi podríamos apostar por una concepción casi automática de posturas y gestos, con la marcada dificultad de investir la temática con una “pátina” prehispánica, por usar una metáfora escultórica.

Como pudimos apreciar, si no hay una total correlación entre la descripción iconográfica y la representación de los *héroes* y *reyes*, sí existen valores que se ajustan en el contexto de un discurso que pretende ensalzar el pasado de la nación mexicana. ¿Coincidencia solamente? Lo dudamos. Para muestra, el caso claro de *Nezahualcóyotl* relacionado con las imágenes del *Furor poético* o *la Elocuencia*.

Si bien no conocemos el proceso exacto en que las propuestas de Contreras fueron aprobadas por la Delegación Mexicana, rescatamos los indicios en los que se dice que los encargados del Pabellón acordaron las alegorías de la medalla conmemorativa. Es decir, no se dejaban al azar estos asuntos. Es plausible que las maquetas –los relieves en yeso mostrados previamente- fueran materia de discusión y sanción a favor o en contra por los funcionarios establecidos en París, para luego pasar al modelado final. De ser así, las virtudes inherentes a los gobernantes que llevan su devoción por el pueblo al grado del heroísmo, están perfectamente reflejadas en al menos, las seis esculturas “históricas”.

Para completar el análisis, pasaremos al uso de otras metodologías, a fin de ponderar estas afirmaciones preliminares y en su caso, ampliarlas o refutarlas.

4.15 Una lectura semiótica del conjunto

Al emprender el estudio de las doce figuras principales del Pabellón de la República Mexicana en la Exposición Universal de París de 1889, nos encontramos con la dificultad de analizar una obra de carácter ecléctico y con ello, de varios códigos mezclados y niveles de significación.

De esta manera, nos encontramos con cuatro grupos que decoraban la fachada del llamado *Palacio Azteca*, de los cuales, las dos tríadas externas estaban dedicadas a personajes mitológicos y las dos internas a personas históricas del imperio mexicana. De esta manera, nos encontramos con dos tratamientos distintos pero que comparten rasgos de los antiguos códigos (especialmente en los atributos y vestiduras). Empero, en el caso de los *reyes y héroes*, tenemos adicionalmente la presencia de los glifos estilizados o ideogramas referidos al nombre del representado.

En cuanto a la teoría semiótica, no se pretende ser exhaustivo en la aplicación de algún modelo, pero se toma en cuenta el proceso de fragmentación en unidades mínimas de significación para luego buscar relaciones formales entre ellas, como la prueba de la conmutación, abordada por Roland Barthes en sus *Elementos de Semiología*:

Se trata de descomponer el mensaje “sin fin” constituido por el conjunto de los mensajes emitidos al nivel del corpus estudiado, en unidades significantes mínimas. Posteriormente, hay que reagrupar estas unidades en clases paradigmáticas y clasificar las relaciones sintagmáticas que relacionan las unidades mismas¹⁹².

En uno de los métodos semióticos, se procede al análisis paradigmático (o sincrónico) busca agrupar los conceptos de una misma clase, pensemos por ejemplo en herramientas de carpintería: serrucho, cepillo, martillo, etc. En este caso, pensaremos en

¹⁹²Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón: Madrid. 1971

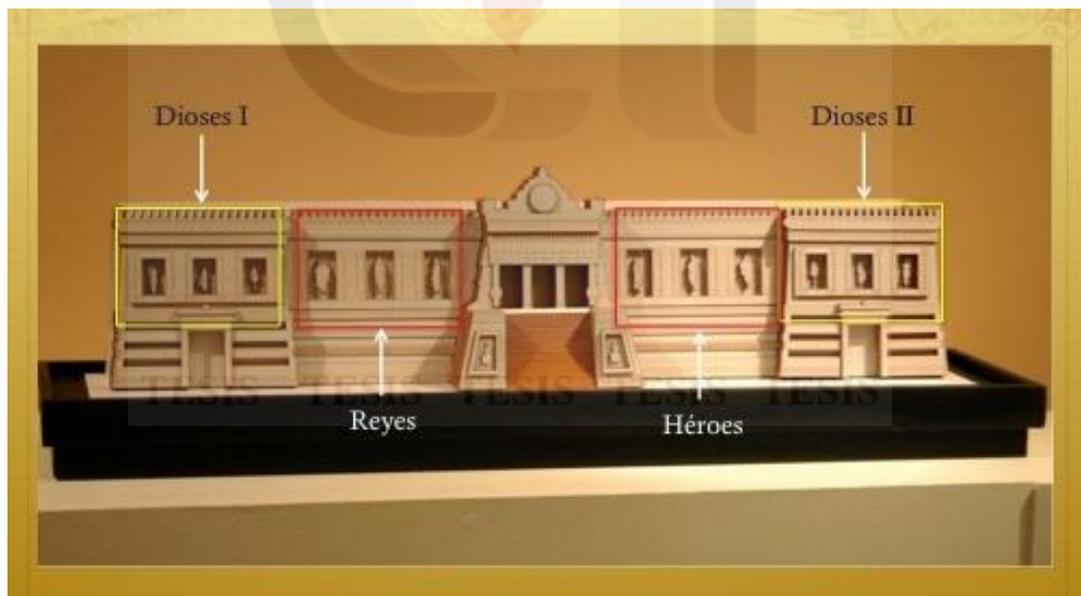
cada escultura como una palabra o frase compuesta por elementos comunes, en este caso, vestimentas y símbolos propios de la cultura mexicana.

En cuanto al análisis sintagmático (o diacrónico), se buscan las relaciones existentes entre las unidades paradigmáticas, a fin de localizar la existencia de un discurso, ideas o enunciados complejos, haciendo un símil con la lingüística.

Consideramos que las deidades, representadas en bajorrelieves, bajo un estilo hierático, de manera frontal, con los atributos propios de sus advocaciones y sin jeroglíficos, pretenden ilustrar una cosmovisión del pueblo mexicana, antecesor de la patria mexicana.

En el caso de los personajes históricos, mostrados en altorrelieve, con una plástica dinámica, con atributos de nobleza y en la mayoría de los casos, con jeroglíficos, buscan proporcionar un mensaje sobre el pasado glorioso de un imperio.

Apreciamos direccionalidad en las posturas, por lo que debemos dilucidar si hay una intencionalidad en ello o si se trata de recursos meramente compositivos.



Esquema 1: Descripción propia de las series escultóricas (Fotografía de Francisco Segura / Conaculta, de la maqueta elaborada por estudiantes de la Universidad Iberoamericana para una exposición sobre los pabellones mexicanos en el Museo Nacional de San Carlos)

Así pues, procederemos a la identificación de estas unidades significativas y posteriormente les asignaremos valores, no definitivos pero motivados por convenciones culturales y fundamentos del lenguaje artístico neoclásico. (Desde un punto de vista hermenéutico consideraríamos que hay elementos de referencia comunes, siempre y cuando estemos hablando de un horizonte temporal que nos sea cercano, de lo contrario, se buscan referencias actuales que permitan “hacer un cruce” con el pasado y realizar una interpretación).

ANÁLISIS SINCRÓNICO

A) SERIE DIOSES I

Tláloc

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos abajo	Frontal	Masc.	Serpiente Joyas Pintura facial	<i>Tilmatli</i> ¹⁹³ Tocado Joyas Serpiente	Serpiente (rayo)	Tocado (máscara)	No	Bajorrelieve

Centéotl (Chicomecóatl)

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos arriba	Frontal	Fem.	Mazorcas Joyas	Tocado Calzado	No	Tocado-penacho	No	Bajorrelieve

Chalchiuhtlicue

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos alternados	Frontal	Fem.	Joyas Glifo de agua	Tocado calzado	No	Penacho	Agua	Bajorrelieve

¹⁹³Manto o tilma.

B) SERIE REYES

Itzcóatl

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	Brazo derecho arriba	Hacia derecha (visión espectador)	Masc.		Penacho Calzado <i>Tilmatli</i> Lanza	Lanza	penacho	Sí	Altorrelieve

Nezahualcóyotl

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	Lateral, brazos izq. Arriba, der. en corazón	Hacia arriba a la derecha	Masc.		Tocado (<i>copilli</i>) calzado, <i>tilmatli</i> ,	No	<i>Copilli</i> (<i>Xiuhuitzoli</i>)	Sí	Altorrelieve

Totoquihuatzin

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	¾ hacia izq. Brazo derecho abajo, izq. en corazón	Hacia izq. (¾)	Mas.		Tocado (<i>copilli</i>) calzado, <i>tilmatli</i> ,	No	<i>Copilli</i> (<i>Xiuhuitzoli</i>)	Sí	Altorrelieve

C) SERIE HÉROES¹⁹⁴

Cacamatzin

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	Avance hacia derecha	Hacia derecha	Masc.		Calzado penacho	Atuendo caballero jaguar <i>Macuahuitl</i>	Penacho sobre cabeza jaguar	No	Altorrelieve

¹⁹⁴Vale la pena hacer la precisión que los “héroes” también eran nobles.

Cuitláhuac

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	Frontal Brazo izq. Abajo	Frontal (ligero lateral izq.)	Masc.		Calzado penacho	Atuendo caballero águila <i>Macuahuitl</i>	Penacho sobre cabeza águila	Sí	Altorrelieve

Cuauhtémoc

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos reales	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Mayor	Lateral Brazo der. arriba, izq. abajo	Hacia la izq. Altiva, fija	Masc.		Calzado Penacho <i>Tilmatli</i>	Atuendo guerrero (posible águila)	Penacho sobre ¿casco?	Sí	Altorrelieve

D) SERIE DIOSES II

Camaxtli

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos nobleza	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos abajo	Frontal	Masc.	Pintura facial Joyas	Tocado (penacho) calzado	Arco, flecha	Tocado (penacho)	No	Bajorrelieve

Xochiquetzalli

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos reales	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos arriba	Frontal	Fem.	Ramilletes flores joyas	tocado		Tocado	No	Bajorrelieve

Yacatecuhtli

Tamaño	Postura	Mirada	Sexo	Atributos divinos	Atributos reales	Atributos guerreros	cabeza	glifo	Tridimensionalidad
Menor	Frontal Brazos alternados (arriba y abajo)	Frontal	Masc.	Vara de <i>otatl</i> ¹⁹⁵ , joyas	Tocado	no	Tocado	No	Bajorrelieve

¹⁹⁵Otate, especie de carrizo o bambú.

Hallazgos:

- Todos los relieves de los dioses son de menor tamaño que los de los personajes históricos (*reyes y héroes*).
- Todas las esculturas de deidades tienen una postura frontal (hierática), mientras que las de los hombres son dinámicas (*escorzo y contrapposto*).
- Todos los bronceos de dioses son bajorrelieves, mientras que los reyes y héroes son altorrelieves.
- Ninguna de las esculturas de las deidades tienen glifo identificativo, aunque sí atributos de su advocación.
- Todos los altorrelieves de reyes y héroes poseen glifo nominal o toponímico, con excepción de *Cacamatzin*.
- Toda la serie representa a personajes de la nobleza o deidades, pues sin excepción, llevan la cabeza cubierta. Todos llevan calzado con excepción de *Xochiquetzalli*.
- Todas las figuras femeninas llevan los brazos hacia arriba o alternados.
- Todas las deidades masculinas llevan los brazos hacia abajo o alternados.
- Ninguna representación femenina lleva armas.
- Las armas son atributo indistinto de *reyes y dioses*.

A partir de estas observaciones, podemos deducir algunos valores y proceder a realizar un cuadro con oposiciones binarias¹⁹⁶:

DIOSES	REYES Y HÉROES
Hieráticos	Dinámicos
Inmortales	Mortales
Fijos	Vivos
Icónicos	De carne y hueso
Pequeños	Grandes
Planos	Tridimensionales

¹⁹⁶Establecer valores opuestos es una forma común de inferir significados en algunas metodologías de análisis semiótico.

RELACIONES PARADIGMÁTICAS

A.- Dioses I: Deidades de generación.

El primer grupo comparte los valores asociados a las deidades, pero por sus advocaciones, se pueden interpretar como el grupo proveedor de la vida (el agua) y de los bienes de la tierra (agricultura).

B.- Reyes de la Triple Alianza.

Este grupo incluye a los impulsores de imperio mexicana. Son evidentes sus atributos reales y de poder, por lo que pueden interpretarse como el pasado glorioso de nuestra nación.

C.- Héroe de la Conquista.

Sobresalen los atributos guerreros en los nobles nahuas representados. Las posturas nos hablan de arrojo, de grandes hombres, de actitudes ante la adversidad.

D.- Dioses II: Deidades de los bienes de intercambio.

Además de compartir valores con el primer grupo de deidades, podría interpretarse como la representación de las bondades de la tierra mexicana. Hay animales de caza, está la diosa que en palabras del autor del proyecto sería de las Artes, aunque también puede interpretarse como de la fertilidad, concluyendo con el comercio.

RELACIONES SINTAGMÁTICAS

Con los paradigmas encontrados en cada una de las triadas escultóricas (donde cada escultura es una palabra y cada grupo una idea), podríamos construir una frase general o discurso legible en la fachada del Pabellón Mexicano para la Exposición Universal de París de 1889; con la aclaración de que se trata de una interpretación a nivel hermenéutico y no necesariamente literal:

La República Mexicana es un país con un pasado glorioso, construido con la visión de grandes monarcas, artistas y guerreros, sustentados en una cosmogonía cercana a la naturaleza. Los mexicas enfrentaron como las grandes naciones a sus adversarios y pese a la derrota, siempre dejaron en alto su valor por la defensa de sus ideales. Sobre esos cimientos, surgió México, que sobre ese pasado se sobrepone y cuenta con grandes riquezas, una tierra fértil con reservas de flora y fauna, recursos susceptibles para el comercio con el *Anáhuac*, el mundo.

Empero este mensaje relativamente evidente, y replicado con base en las propias explicaciones dadas por los autores del proyecto del *Palacio Azteca*, aún podemos encontrar más relaciones diacrónicas, artísticamente atribuibles al aguascalentense Jesús F. Contreras.

Hasta donde se conoce, y al observar la maqueta original, se pretendía que las figuras se alternaran en frente y perfil solamente, pero el escultor finisecular objeto de nuestro estudio, ejecutó las doce piezas en dos lenguajes formales distintos y con gran plasticidad.

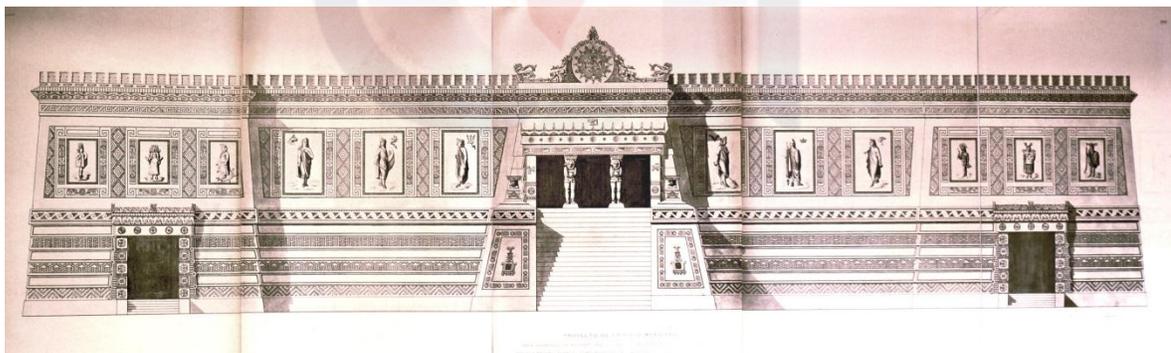


Imagen 84: Proyecto del Pabellón Mexicano (Antonio Peñafiel, 1888-89). Tomado de *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano*. (Tres láminas segmentadas sin folio, propiedad de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia)

Hagamos un ejercicio en el cual coloquemos flechas de dirección con respecto a las miradas y posiciones principales de los brazos de los personajes representados, y encontraremos una retícula compositiva que puede resultar de interés.

Veamos el caso del Grupo “Dioses I”



Esquema 2: Serie *Dioses* del “Palacio Azteca”

Es notorio que *Tláloc* tiene los brazos apuntando hacia abajo y forma una especie de triángulo con la punta hacia arriba. Caso contrario al de *Centéotl*. *Chalchiuhtlicue*, alterna brazos en sus posiciones –izquierda arriba, derecha abajo-. En todos, las miradas son frontales. La sensación es pues, de estabilidad, similar al caso de la tríada “Dioses II”:



Esquema 3: Serie *Dioses II* del “Palacio Azteca”

Nuevamente, hay un varón –*Camaxtli*- con los brazos hacia abajo y una mujer con los brazos hacia arriba –*Xochiquetzalli*-. *Yacatecuhtli* los alterna, pero a diferencia del grupo anterior, el brazo derecho va hacia arriba y el izquierdo hacia abajo.

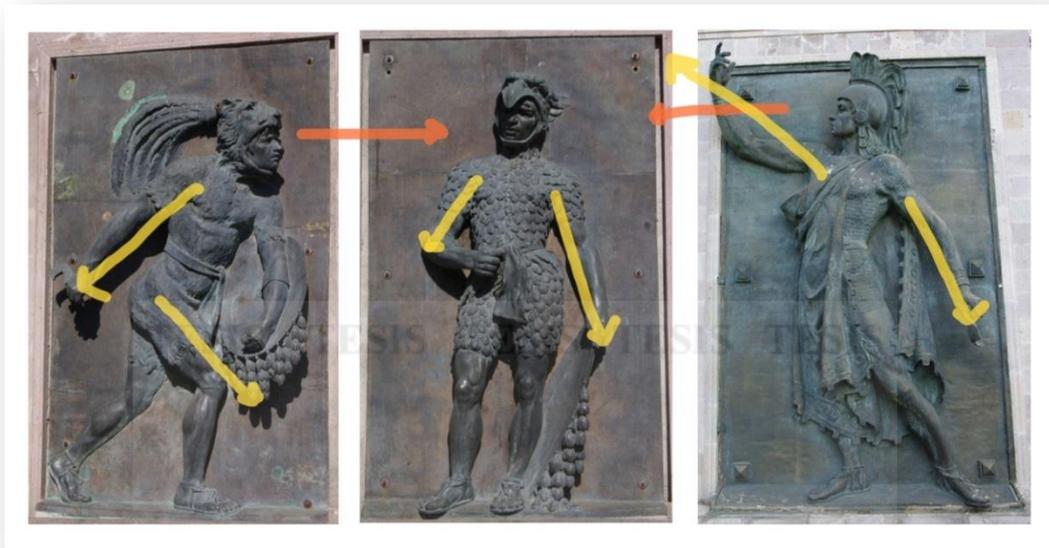
Hay tres deidades del género femenino y tres del masculino, donde los triángulos formados por los ejes de dirección de las extremidades son compatibles con la posición de la figura geométrica asociada a los sexos, salvo en la posición intercalada.

Veamos ahora el grupo de “Reyes”:



Esquema 4: Serie *Reyes de la Triple Alianza* del “Palacio Azteca”

Como ya lo habíamos expresado, hay un gran dinamismo en la disposición de los cuerpos, pero eso sí, es notorio que las miradas convergen al centro de la tríada correspondiente a los “Héroes”:



Esquema 5: Serie *Héroes* del “Palacio Azteca”.

De esta manera, tenemos en los dos grupos centrales, correspondientes a figuras históricas, una composición, por decirlo así, en formas de “pirámide”. Adicionalmente, en cada una de las tríadas hay un personaje que parece mirar hacia el centro del *Palacio Azteca*, un tanto hacia arriba: *Nezahualcóyotl* y *Cuauhtémoc*.

Aunque no incluimos la figura central del Pabellón Mexicano en el corpus, conviene hacer mención de ella, ya que se trata del relieve representativo alegórico al *Tonatiuh*, que como sabemos, representa al “quinto sol”. En la figura ideada por Peñafiel y ejecutada por Contreras, se incluyó a *Cipactli*, “que representa la fuerza fertilizadora de la tierra, fuerza que da vida y alimento al género humano”¹⁹⁷.

4.16. Reflexiones para el juicio estético del conjunto escultórico

Una de las principales complicaciones para emitir un juicio más o menos objetivo sobre el valor estético de los doce relieves que Fructuoso Contreras modeló para el Pabellón

¹⁹⁷Peñafiel. *Explication...* op. cit. p. 56

Mexicano de la Exposición Universal de París de 1889, es la definición del paradigma cultural desde el que se procederá al análisis.

En el caso que nos ocupa, resulta que la visión preponderante de la época finisecular era por supuesto, la occidental, con predominancia francesa y en el inicio del declive de la perspectiva de las bellas artes canónicas. El asunto es que si bien el discurso universalista alentó la presentación de lo exótico como un valor a ser desentrañado, el mensaje escultórico poseía una fuerte carga discursiva proveniente de una cultura prácticamente extinta: la mexicana.

De esta forma, Contreras construyó discursos con palabras que ni él ni el propio autor intelectual del proyecto, Antonio Peñafiel, dominaban; pero que pese a ello significaban y quizás ahora, se pueden leer de mejor manera que en los albores de la antropología precolombina.

En ese sentido, las piezas de bronce dicen más de lo que se quiso expresar en términos de un programa político, ya que vestimentas, rasgos, glifos, armas y demás atributos, enuncian parte de la gran cosmogonía mexicana, derivada en los actos históricos que conocemos y que comúnmente juzgamos desde una visión más europea que mestiza.

Pensemos por ejemplo, el sesgo que desde la historia oficial impidió una muestra escultórica que representara a algunos personajes. Me refiero a la ausencia de Moctezuma II, quien ha sido calificado de entreguista o traidor a la nación originaria heredada de las tribus aztecas. Desde los pocos elementos que se poseen, y la narración en voz predominantemente española, se podría entender que el actuar del tlatoani transitó en los linderos de su religión-gobierno, pese a que una de las narraciones oficiales habla de la sublevación popular que lo llevó a recibir las agresiones que a la postre llevaron a su deceso.

Así pues, la exclusión nos parece significativa, como curiosamente, el “juicio de la historia” ha omitido del panteón nacional a uno de los héroes de Puebla e impulsor de la modernización de México, Porfirio Díaz, como probablemente le hubiera pasado al propio

Contreras, si la muerte no le hubiera entronizado antes del destierro del ahora conocido como “dictador”, llevando a su culminación diversos monumentos que exaltaban los valores de su amigo personal y presidente de la República.

¿Por qué los relieves de Contreras no tuvieron la misma recepción que los *Indios Verdes*, dado que la temática era similar e incluso, se repitió la representación de uno de los tlatoanis? Nos aventuramos a mencionar algunas contestaciones. Por un lado, hemos llegado a la conclusión de que Contreras era un excelente publicirrelacionista y que además, se benefició del trabajo que ahora entendemos como *media management*¹⁹⁸ o *publicity*¹⁹⁹ que se sabe ejerció la Delegación Mexicana en Francia, con el muy posible pago de notas en algunas publicaciones parisinas y el consecuente prestigio que acarreó ello. De hecho, Mauricio Tenorio Trillo deja entrever en su libro *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, que el periodista Francisco Godoy, mencionado como una de las fuentes de investigación de Fausto Ramírez, era pagado por el gobierno mexicano para promover la imagen pública de México. Además, este mismo personaje escribió una biografía del presidente Porfirio Díaz hacia el final de su mandato.

Por otro lado, las piezas de Jesús F. Contreras no llegaron a lugares abiertos para su exhibición, aunque sí públicos, como sería la colocación en el Museo Nacional de la Artillería. La Revolución y años de olvido, eliminaron las posibilidades de discusión de una valía específica para el conjunto, hasta que cuatro de las piezas fueron recicladas para un nuevo intento de recobrar una identidad indígena: El *Monumento a la Raza*, construido durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, de quien no sobra mencionar, nombró a su hijo como Cuauhtémoc, una de las efigies que corona una de las cuatro caras de la pirámide ubicada en la avenida de los Insurgentes, en el Distrito Federal. Algo contradictorio es que esta construcción está coronada con el águila republicana porfirista, que sería el remate del Palacio Legislativo inconcluso, ahora *Monumento a la Revolución*,

¹⁹⁸La traducción literal del término sería “manejo de medios” y se refiere al uso de todas las herramientas posibles para generar una imagen pública positiva.

¹⁹⁹Término es de cuño reciente que no es sinónimo de publicidad. Consiste en la implementación de estrategias para lograr difusión gratuita. Va de la mano de las Relaciones Públicas.

escultura que también se le atribuye a Contreras, pero de lo cual no tenemos alguna documentación probatoria.

Es por ello que ahora que los altorrelieves se muestran en el Museo del Ejército en la Ciudad de México y en el Museo de Aguascalientes, apreciamos como pertinente incentivar su revalorización.

En la línea de interpretar desde los propios referentes, sumemos el ejercicio comparativo con las ejecuciones estilísticas grecorromanas y católicas, ineludible pese a la pretensión de Antonio Peñafiel de acercarse al “puro arte azteca”. Retomando menciones ya incluidas en el trabajo, ejemplifiquemos con el símil que Patricia Pérez Walters hace de *Chalchiuhtlicue* con Santa Catarina. En efecto, Santa Catalina –que es la denominación correcta- es representada con uno de sus instrumentos de martirio, una rueda, pero no tiene nada que ver con el intento que hizo Contreras por expresar el glifo náhuatl correspondiente al elemento acuífero.



Imagen 85. Santa Catalina de Alejandría (Caravaggio, 1598). Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

En cuanto a la calidad del moldeado y las proporciones, ya hemos señalado algunos puntos anteriormente, pero sólo para reiterar una consideración con respecto a las críticas a efigies como la de *Cuauhtémoc*, ya que originalmente el punto de vista debía ser en contrapicado –de abajo hacia arriba- y con algunos metros de distancia, para que a través del efecto óptico de perspectiva, se corrija el exceso de dimensiones de algunas las extremidades. Este en particular, no es un relieve para ser apreciado frontalmente y a nivel del espectador.

Otro problema surge al tratar de encuadrar este conjunto en particular en una corriente estilística u época artística específica, ya que en esta serie en particular hay dos tratamientos formales diferentes, pero además, un análisis de toda la producción de Contreras, nos arroja una diversidad por clasificar. Es así que le conocemos desde piezas funcionales –lámparas por ejemplo-, objetos decorativos –jarrones-, numismática –varias medallas-, monumentos y obras de carácter íntimo o personal.

Este asunto ya ha sido abordado anteriormente, por teóricos como Justino Fernández, quien en 1952 calificó al aguascalentense como la representación de la escultura entre el meollo del siglo XIX y el siglo XX, expresión del espíritu finisecular y el apogeo de la paz porfiriana. Citado por Patricia Pérez Walters, señala que

Numerosas son las obras de Contreras, no todas de igual calidad, Con él a no es cuestión de clasicismo, sino de un naturalismo académico, que en momentos expresa un romanticismo dramático. Esto último cuenta para ciertas obras más personales porque en los monumentos que proyectó, modelando sus esculturas, Contreras es un buen y hábil académico, ocupado en asuntos históricos, o más bien, en esculturas de personajes y caudillos²⁰⁰.

La propia Pérez Walters observa, en el caso de las estatuas de Paseo de la Reforma, que no todas están favorecidas con la calidad expresiva y plástica con las que dotó a algunas de las piezas. Sin embargo, y en el caso de uno de los relieves que es objeto de nuestro estudio, plantea una interesante comparación, que viene a reforzar los atributos que Fausto Ramírez traduce en modernismo escultórico, o que nosotros hemos querido acercar a algunas vanguardias que bullían en Europa:

²⁰⁰Pérez Walters. op. cit. p. 193

A lo largo de su desarrollo, un enfático modelado estructura su vasto conjunto escultórico, sirviendo como transmisor del vigor plástico y del impacto emotivo de sus creaciones. Ello puede constatarse al comparar obras tempranas como las figuras de los monarcas aztecas del Pabellón de 1889 con el *Beato Calasanz* (1898); los dramáticos claroscuros, el gusto por los contornos sinuosos así como la calidad turgente y hasta pulposa del modelado están presentes tanto en el altorrelieve de *Nezahualcóyotl* como en la representación del beato español.²⁰¹

Ciertamente, resaltan las fuertes facciones del rey poeta, las venas por las que pareciera corre sangre bronceada y el movimiento que casi arranca a las figuras del fondo para dejar de ser relieves. Del plano al volumen, de la materia inerte, a la vida. Perdónesenos la licencia literaria, pero es difícil constreñir el análisis del arte al mero razonamiento lógico.

Resulta complejo pues, ubicar en una corriente estilística al conjunto escultórico del Pabellón Mexicano, por lo quizás sería más correcto afirmar que se trata de una serie *sui generis*, aunque vale la pena encuadrarlo desde diversas perspectivas.

Nos encontramos ante el hecho de que Contreras venía de una formación academicista en México, aunque el programa nacionalista de Porfirio Díaz ya había rendido frutos en la producción artística nacional. De hecho, insistamos en que el propio escultor aguascalentense colaboró con su maestro Miguel Noreña en la fundición del Cuauhtémoc de Paseo de la Reforma, con lo que de entrada ya se había involucrado en el ensayo de llevar los cánones clásicos a un personaje prehispánico.

De esta manera, nos encontramos ante un ejercicio de eclecticismo que como ya se ha referido, causó extrañeza en el público visitante del *Palacio Azteca*, pero por el otro, nos topamos ante dos ejercicios plásticos distintos; uno hierático, con reminiscencias a una etapa grecolatina intermedia –clásica- cuasi arcaica para las deidades; el otro, lleno de escorzos y movimiento, más propio del período helénico, en los *héroes* y *reyes*.

En estos segundos, figuras centrales del conjunto arquitectónico, percibimos el doble discurso de la dignidad conferida por la iconología, y por el otro, el oscuro –todavía

²⁰¹Ibídem. p. 194

para muchos- simbolismo mexicana, lo que cubre las expectativas europeas de la época en cuanto a los temas exóticos, pero requiere de un amplio bagaje cultural para su comprensión.

Como ya hemos apuntado, quizás ni el propio autor del proyecto, Antonio Peñafiel, conocía a profundidad diversos aspectos de la cultura mexicana, por lo que difícilmente podría Contreras asumir a plenitud los significados intrínsecos en lo que sus manos modelaron. TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No obstante, hay un aspecto que si bien mínimo, pudiera revelar el inicio de la incursión de Contreras en el *modernismo escultórico*, y es lo referente al trazado de los glifos mexicanos en algunas de las planchas de bronce. Si observamos a detalle, notaremos que el paso del estique²⁰² fue realizado con rapidez; es decir, más como un boceto que como un relieve realizado con cuidado.



Imagen 86. Detalle de *Cuauhtémoc*. (Jesús F. Contreras, París, 1889). Museo del Ejército. Fotografía propia

Estos esgrafiados “al vuelo” pueden explicarse de diversas formas: la premura en la realización y vaciado de los relieves; la segunda, la carencia de elementos iconográficos exactos; y tercera, el privilegio de la figura sobre el fondo, despreocupándose de los detalles menos relevantes, lo cual sería una evidencia de las influencias vanguardistas en boga. Otra posibilidad es que se haya sido omiso en la representación jeroglífica y la adición se haya hecho durante la realización del positivo o copia en cera, a partir de la cual se hicieron los moldes refractarios para el vaciado del bronce candente.

²⁰²Instrumento para esculpir, parecido a espátulas, en algunos casos con alambre grueso en su punta con diversas formas para realizar cortes.

Sin elementos adicionales para discernir al respecto, podemos atrevernos a señalar este momento en la vida artística de Contreras como el inicio de la transición al *modernismo escultórico*. La semilla estaba plantada y posiblemente la forma más clara de entenderlo, es con las acciones posteriores a la primera estancia en París, como su propuesta al presidente Porfirio Díaz para reformar la educación artística en México, y la elaboración de las primeras esculturas con estilo “rodiniano”, algunos bustos entre los que se encuentran el de *Cuauhtémoc* y otros.

4.17 Una interpretación esotérica²⁰³

Hay una veta interesante de investigación, en lo relacionado a la posible pertenencia de Contreras a la masonería. De momento no contamos con pruebas fehacientes del escultor finisecular fuera iniciado en dicha orden, pero prácticamente todas sus relaciones familiares, amistosas y gubernamentales eran con librepensadores²⁰⁴.

Incluso, de un homenaje que se le prodigó en Aguascalientes tras su muerte, hay una imagen bastante reveladora, se trata de un altar instalado por los amigos del artista a manera de homenaje. Aunque la impresión no es nítida, se pueden apreciar las herramientas simbólicas propias de miembros la orden masónica: martillo, cincel, compás y lo que pudiese ser una escuadra; por supuesto, su presencia es justificable por la actividad como escultor, incluyendo la piedra sin labrar, que también está presente en las logias.

Lo que llama la atención, en todo caso, es un pequeño busto de Benito Juárez y la estrella de cinco picos que enmarca una fotografía de Contreras. En cuanto al “Benemérito de las Américas”, los tres ritos masónicos del país –Escocés, Nacional Mexicano y Yorkino- se disputan el haberlo ordenado, pues se convirtió en un referente nacional para la

²⁰³ Aquí nos referimos a esotérico como aquella doctrina iniciática que de acuerdo a la tradición de la antigüedad, sólo se transmitía a un reducido número de discípulos, generalmente de manera oral. La masonería utiliza este término para referirse a lo que solamente debería comunicarse a los iniciados en su orden.

²⁰⁴ Autodenominación frecuente de los masones.

institución; con respecto a la estrella, basta entrar a un templo masónico para apreciar que se encuentra en un lugar privilegiado, el llamado frontispicio.

Sumemos el elemento decorativo de la palma, que encontramos en *Muerte y vida eterna de Benito Juárez* como símbolo masónico de la victoria, la regeneración y la inmortalidad²⁰⁵; de hecho, en la foto mortuoria del ex presidente, se puede apreciar la presencia de una rama similar a los pies del catafalco, en el escenario de la “capilla ardiente”. No obstante, habrá que referir que en el manual de Gravelot y Cochin, como ya lo mencionamos en el apartado de análisis numismático, se le da un significado similar a esta especie vegetal.

Varios de los amigos de Contreras eran masones –Amado Nervo, Justo Sierra, Rubén Darío-, el presidente de la República²⁰⁶, algunos de sus maestros en Francia, su tío José Ma. Chávez, además varios de los personajes por él esculpidos para la posteridad.

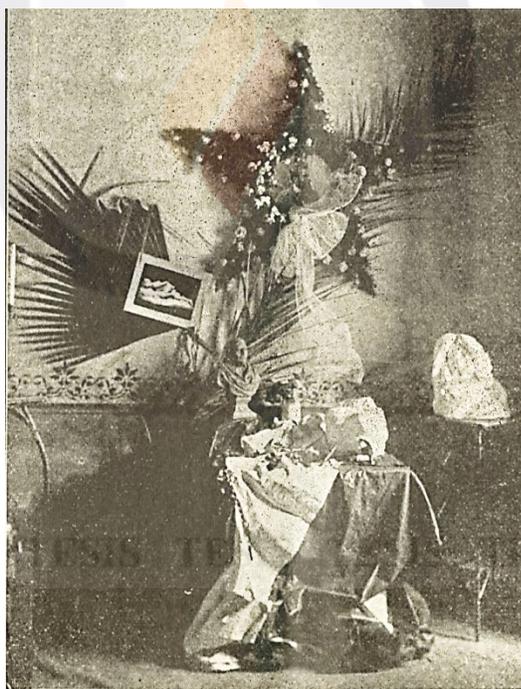


Imagen 87. Altar luctuoso a Jesús F. Contreras. Archivo Jesús F. Contreras. Clasificación AJFC 344_M_003

²⁰⁵ Vázquez Mantecón: *Muerte...* op. cit. p. 16

²⁰⁶ Porfirio Díaz, de hecho, reunió temporalmente a la masonería bajo la “Gran Dieta Simbólica”.

En cuanto al *Palacio Azteca*, desconocemos si Antonio Peñafiel perteneció a alguna logia, pero podríamos señalar algunos elementos que pudiera aportar a la comprensión del conjunto. Tal vez no parezca trascendente el dato anterior en primera instancia, pero si extendemos las influencias ideológicas de Díaz a su gabinete, es muy posible que éstas alcanzaran al proyecto del Palacio Azteca. Sólo por mencionar algunas “coincidencias”: el proyecto habla de que el Pabellón está inspirado en un *teocalli*, es decir, un templo, que tiene doce relieves en la parte frontal, como las doce columnas de un templo masónico (como doce son los signos zodiacales, las tribus de Israel, los apóstoles de Jesucristo, etc.). En el pórtico, las cariátides bien pueden recordar a las dos columnas principales que decoran todos los talleres de la orden liberal²⁰⁷.

Por otro lado, hay una oposición estilística entre dioses y personajes históricos. Las deidades, en bajorrelieve, hieráticas, son más “ídolos” que una representación viva, pese a que han sido humanizadas. En cambio, los *héroes y reyes*, en altorrelieve, casi se separan del fondo para adquirir vida, además de poseer dimensiones mayores y estar ubicados al centro del conjunto, cobijados por la representación central de *Tonatiuh*, el sol, que por cierto también está presente en los “talleres” de los “albañiles especulativos”²⁰⁸.



Imagen 88. Pabellón Mexicano en París. Grabado en el periódico *The South American Journal*, publicado el 24 de agosto de 1889, p. 238

²⁰⁷Sólo se mencionan algunos aspectos evidentes, pues explicar simbolismos y cuestiones filosóficas llevaría a una línea completamente diferente.

²⁰⁸Denominación dada a la masonería, que etimológicamente, significa albañilería.

Así pues, el edificio mexicano en París, es una exaltación a la obra humana, a la *apoteosis* de los antiguos mexicas, acorde a la ideología humanista en boga: “las exposiciones universales tenían como meta la exhibición de los frutos de la paz, del trabajo y de la industria, propiciar el comercio, al que se le veía como la senda segura para el progreso, la libertad y la civilización”²⁰⁹, que curiosamente, nos suena similar al lema del *Rito Nacional Mexicano*, vertiente de la masonería surgida en nuestro país en el siglo XIX: “Al triunfo de la verdad y al progreso del género humano”.



Imagen 89. Medalla Conmemorativa del Soberano Consejo Masónico “Porfirio Díaz” perteneciente al Supremo Consejo de México, año 1890 (colección particular). Fotografía de José Parra



Imagen 90. Medalla Conmemorativa de la Masonería Mexicana (colección particular). Fotografía de José Parra

²⁰⁹Díaz y de Ovando. op. cit. p. 146

V.- LÍNEA HISTÓRICA DEL CONJUNTO “DIOSES, HÉROES Y REYES”

5.1 El envío a México

Concluida la Exposición Universal de París de 1889, comenzó el desmantelamiento de los pabellones que habían ocupado el campo Marte, incluido el que durante meses sirvió de rostro a la República Mexicana, el para muchos llamativo *Palacio Azteca*. Mucho se debatió sobre su destino, pues su construcción se planteó para ser desarmable y en su caso, colocado en otro sitio. Mauricio Tenorio Trillo, refiere al respecto:

El Palacio Azteca fue desmantelado y embarcado hacia México por la compañía Furet y Rosseau. Al mismo tiempo, lotes de la exposición del gobierno mexicano se enviaron a bibliotecas, museos y exposiciones permanentes por toda Europa. El plan original había sido convertir el Palacio Azteca en un museo arqueológico, y, de hecho, Antonio de Anza compró maquinaria pesada para reconstruir el Palacio en México. Pero el Palacio, aunque enviado a México, nunca fue reconstruido, ni en México, ni en ninguna otra parte.²¹⁰

Empero, una reciente investigación parece haber encontrado el hallazgo sobre el destino de parte de la estructura del Pabellón Mexicano. La doctora en Historia del Arte, Roberta Vasallo, realizó su tesis sobre la arquitectura de hierro en el Porfiriato; en el apartado III. 6 “Cuando la torre Eiffel era azul”, refiere que localizó tres imágenes de 1922 del antiguo museo de Teotihuacán, donde se pueden apreciar unas columnas idénticas a las del citado Pabellón, que además son similares a las que se encuentran a la entrada del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana:

Por ende, se puede suponer, sin mucho lugar a dudas, que algunas de las columnas de fundición que ornaban los patios interiores del pabellón de México fueron reutilizadas en la estructura, dejada a la vista, de las salas del antiguo Museo de Teotihuacán, y luego desmanteladas, una vez que se remodeló ese sitio arqueológico²¹¹.

²¹⁰Tenorio. *Artilugio...* op. cit. p. 244

²¹¹Vasallo, Roberta. *La arquitectura del hierro en México durante el Porfiriato*. (Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2013. p. 440

La comparación se logró, explica la investigadora, con fotos obtenidas de un álbum resguardado en el Museo de Antropología e Historia, que inferimos, se trata de uno similar localizado en el acervo histórico de la Biblioteca Central de la UNAM y que hemos usado para ilustrar el presente trabajo.



Imagen 91: Interior del Pabellón. Álbum propiedad de la UNAM

De hecho, es pertinente mencionar que con certeza Jesús F. Contreras participó en la supervisión de la fundición de elementos ornamentales, incluso en el diseño de los mismos. Por lo menos, se puede asegurar que los portafaros al pie de la escalera central, fueron de su manufactura. En la imagen 83 podemos apreciar que se trataba de unas mujeres mestizas o indígenas con atuendos tradicionales, piezas de las que hasta el momento desconocemos su paradero.

Fausto Ramírez, al otorgar el crédito a Patricia Pérez Walters, nos informa que *El Universal* publicó el 12 de diciembre de 1891 que el “Palacio de la Exposición” sería “colocado próximamente en un terreno perteneciente a la Escuela de Agricultura, frente a la Merced de las Huertas, con lo que se proveería de un bello ornato a Tacuba y Popotla²¹²”, para luego mencionar que un año después se anunciaba la reconstrucción del edificio como

²¹²Zona de la Ciudad de México, donde se encontraba el conocido “Árbol de la Noche Triste”.

parte del envío oficial de México a la Exposición Colombina de Chicago de 1893, cuestión que obviamente no sucedió²¹³.

El investigador menciona que más tarde, los relieves –de Contreras- fueron trasladados al patio del Museo de Artillería, “en donde todavía en 1910 podían ser vistos”²¹⁴, versión que confirma Mauricio Tenorio Trillo, al especificar 1895 como el año en que las esculturas fueron colocadas en dicho lugar, al señalar que “*Cuauhtémoc, Itzcóatl, Nezahualcóyotl, Totoquihuatzin y Cuítláhuac* permanecieron durante el Porfiriato como patrimonio de la fuerza militar de México”²¹⁵.

Cabe hacer mención que al cruzar diversas referencias, localizamos una fotografía del archivo Casasola, donde se pueden apreciar los relieves en dicho museo –ahora inexistente-, publicada en *Seis Siglos de historia gráfica de México*²¹⁶. Desafortunadamente, personal de la Editorial Gustavo Casasola, nos ha informado que el material gráfico para estos volúmenes no ha sido digitalizado en su totalidad y de momento, no disponen de algún negativo, impresión o referencia de dicha imagen.

Nuestro interés en esta fotografía en lo particular, radica en que podría servir para hacer una reinterpretación de las armas que portaban *Cuítláhuac* y *Cacama*, las cuales aparentemente estarían registradas en este primer emplazamiento oficial de los relieves y que estamos prácticamente seguros se trataba de una *macuahuitl*, por las empuñaduras que aún conservan las esculturas, aunque debemos reconocer que no poseemos ninguna imagen que nos brinde la apariencia final de estas “espadas aztecas”, pues o se trata de grabados de la época con poco detalle, o de placas donde se visualiza el lado izquierdo, correspondiente al primer grupo de reyes, de la “Triple Alianza”.

²¹³Ramírez, Fausto: “Dioses...” op. cit. pp. 252-253

²¹⁴Ibídem. p. 253

²¹⁵Tenorio Trillo. *Artilugio...* op. cit. p.245

²¹⁶Casasola, Gustavo. *Seis Siglos de historia gráfica de México*, 1325-1900, vol. 4. Editorial Casasola: México, 1967, pp. 1082-1083.

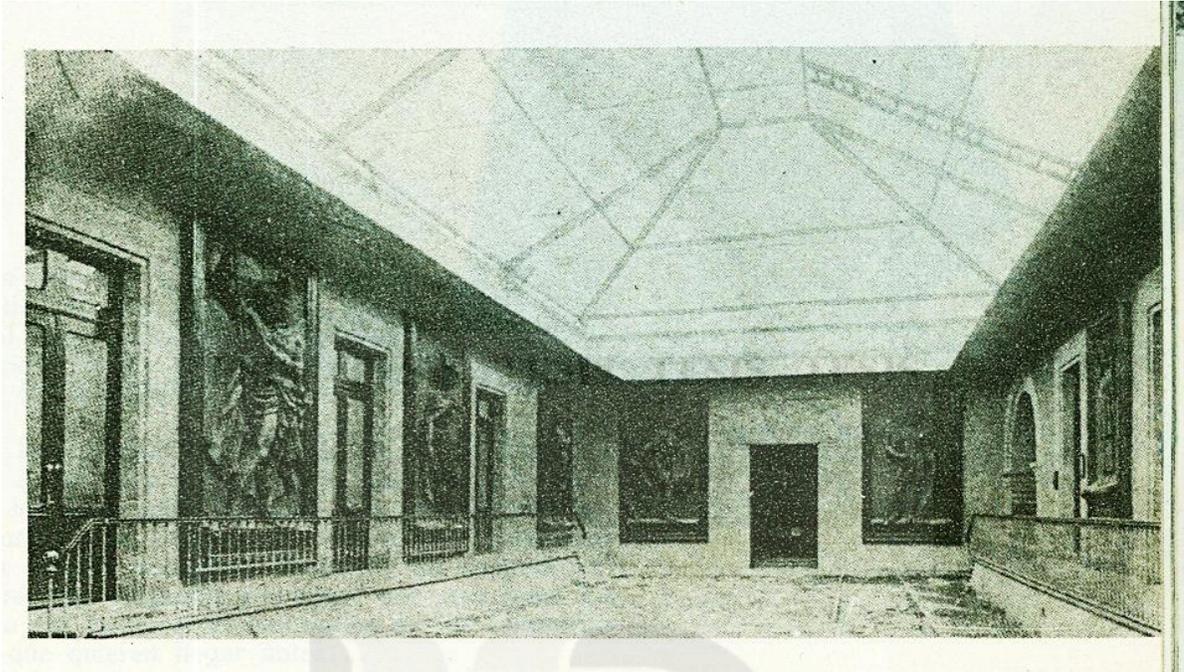


Imagen 92: Patio del Museo Nacional de Artillería. (Tomada de *Seis Siglos de Historia Gráfica de México*, página 1083)

En otro apartado de la presente tesis, ya habíamos mencionado que al menos la efigie de *Cuauhtémoc* fue exhibida en la Exposición de la Escuela Nacional Bellas Artes de en 1892, e hicimos referencia a las críticas que el periodista Manuel G. Revilla hizo de la pieza en particular, aunque también se conoce que el año anterior -1891- las piezas que formaron parte del Palacio Azteca “estuvieron diseminadas en los patios de la Antigua Aduana y en los de la Escuela de Minería”²¹⁷.

5.2 La partida al Monumento a la Raza y al Museo del Ejército

Según narra Patricia Pérez Walters, se desconoce que sucedió con los relieves después de la Revolución, ya que hasta entonces permanecieron en el Museo de la Artillería.

²¹⁷Anónimo, “El Palacio Azteca” (*El Monitor Republicano*, 18 de junio de 1891), en Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 1994, México, INAH, t.1, 213-214. Citado a su vez en Ruiz Naufal, Víctor. “Historia e Historicidad en la Pintura Finisecular Mexicana”. *Estudios*. México, ITAM, invierno 2006. 40-41. Núm. 79. Vol. IV.

Al parecer, las partes del edificio yacieron arrumbadas durante décadas en la Ciudadela, en tanto que los relieves quedaron abandonados en un patio del mercado Abelardo L. Rodríguez. En 1940 el arquitecto Luis Lelo de Larrea integró las representaciones de *Cuauhtémoc*, *Itzcóatl*, *Nezahualcóyotl* y *Totoquihuatzin*, junto con el águila destinada originalmente para el Palacio Legislativo, al *Monumento a la Raza*; sin embargo, hoy en día los relieves se ubican en el exterior del Museo del Ejército en el Centro Histórico de la ciudad de México²¹⁸.

A reserva de verificarlo con fuentes castrenses, el retiro de las esculturas del citado monumento tendría lugar entre 1990 y 1993, puesto que en el Archivo Jesús F. Contreras hay fotografías de Carlos Contreras datadas en 1990, donde se evidencia la permanencia de las piezas originales. En cambio, el libro *La bella época en México*, publicado en 1993, expresamente menciona:

En fecha reciente han sido colocadas cuatro de las mencionadas grandes placas de bronce de Contreras en el jardincillo adosado al Museo del Ejército, establecido en la contraesquina del anterior, en el ángulo que forman las calles de Filomeno Mata y Tacuba²¹⁹.

Deducimos que de esta época datan las copias existentes en fibra de vidrio y resina, tanto en el Museo de Aguascalientes como en el monumento antes citado, situación no difundida y que además, hemos comprobado con la reciente toma fotográfica de los relieves colocados en la parte superior de la pirámide de Luis Lelo de Larrea.

Sabemos de antemano que la ortodoxia de los trabajos académicos limita el vertido de opiniones personales, pero sí podemos señalar que la citada construcción, sus esculturas vaciadas en concreto y las copias de los relieves de Contreras están en franco deterioro. Podemos notar que a efigies de los reyes mexicas les faltan partes, por lo que si en algún momento se quisiera restaurar el monumento, serán prácticamente indispensable la realización de nuevas copias, como las solicitadas y no concedidas por el Ejército, como relataremos líneas adelante.

²¹⁸Pérez Walters. op. cit. pp. 60-61

²¹⁹Dubernard, Luis Everaert. *La bella época en México*. Salvat: México, 1993. P. 157



Imagen 93: *Monumento a la Raza* (Luis Lelo de Larrea, México, 1940). Fotografía: Conaculta, INAH, SINAFO, FN. Catálogo: 88429. México



Imagen 94 y 95: Estado actual de las copias de los relieves de *Itzcóatl* (izq.) y *Nezahualcóyotl* (der.) en el *Monumento a la Raza* (Fotografías propias, tomadas en octubre de 2014)

5.3 El presunto hurto de la “Colección Aguascalientes”

En cuanto a los ocho relieves restantes que completan la docena -entre los cuales se encontraban los de *Cacama* y *Cuicláhuac*- “viajaron”, según una anécdota prácticamente desconocida, de manera furtiva. El ex diputado federal Jorge Díaz de León Valdivia, con

engaños, los sustrajo del sitio en que se encontraban y los envió en camiones de la Ferrocarriles Nacionales de México a la ciudad de Aguascalientes²²⁰. El entonces legislador manifiesta que tras fracasar las negociaciones con el regente Ernesto Uruchurtu y confiando en la posesión de fuero, realizó la maniobra con el apoyo del ingeniero Miguel Ángel Barberena, quien a la postre sería gobernador.

Díaz de León relata que la maniobra tuvo lugar en 1966, a petición del ex gobernador Enrique Olivares Santana y que los ocho relieves fueron entregados al entonces director de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, Víctor Sandoval.



Imágenes 96 (izq.) y 97 (der): Jorge Díaz de León Valdivia y Enrique Olivares Santana (Cortesía de la fototeca de Francisco “Soldado” García)

Desafortunadamente, durante la realización de la presente investigación, falleció el también ex director del Instituto Nacional de Bellas Artes, con quien habíamos previsto realizar una entrevista para cotejar la versión e incluso, ya se había realizado un contacto para tal fin. Por tal motivo, recurrimos a su hijo, el poeta Alejandro Sandoval, quien ratifica el hecho. De manera literal, inquirimos:

Marco Antonio García Robles: Hay una anécdota “peliculesca” sobre el rescate de los relieves de Contreras para la Exposición Universal de París de 1889, donde se dice que fueron sustraídos de donde estaban guardados en la Ciudad de México para traerse a Aguascalientes y recibirse aquí en la Casa de la Cultura, donde estuvieron alojados durante una buena cantidad de años, ¿qué te acuerdas que tu padre te haya comentado al respecto?

²²⁰Viveros Lozano, Alberto. *Entrevista al ingeniero Jorge Díaz de León Valdivia*. En el noticiario *Buenos Días Aguascalientes*. Radio BI (790 AM), Radiogruppo. Martes 12 de marzo de 2013. 8:30-9:00 hrs.

Alejandro Sandoval: Yo recuerdo, sí me lo contó que fue así, básicamente lo que me contó es que era tal la cantidad de trámites que había que hacer que era impensable; como era el Gobierno del DF, el Gobierno Federal, en fin, era una cantidad, una tramitología poco menos que imposible, trasladarlas a Aguascalientes cumpliendo con toda la burocracia. Me contó que sustrajeron, tú dices bien, “peliculescamente”, no sé exactamente los detalles, pero sí se que fue de una manera “poco ortodoxa”, la forma en que llegaron a Aguascalientes esas esculturas. Eso sí me consta, eso sí me lo contó mi padre, los detalles no los tengo, me parece que será difícil entender, encontrar los detalles de cómo fue el asunto, claro, no fue como debiera ser, porque la burocracia no lo permitía y hubiera sido poco menos que imposible²²¹.

Entendemos que para darle veracidad a esta versión, quizás sean necesarias pruebas documentales, aunque si partiéramos de que la anécdota tiene algo de real, lo lógico sería presuponer que las esculturas estuvieron ocultas en lo que se realizaron negociaciones políticas para legitimar la custodia de esa “Colección Aguascalientes”²²² de la serie escultórica para la Exposición Universal de París de 1889.



Imágenes 98 (izq.) y 99 (der): Víctor Sandoval y Alejandro Sandoval (fotografías propias)

A este respecto, en entrevista realizada al poeta y catedrático Salvador Gallardo Topete²²³, declaró que su amigo Víctor Sandoval “era un hombre de acción y práctico”, por lo que sin recordar detalles específicos afirmó que el hecho relatado era muy plausible, pues aludió al hecho de que el fundador de la Casa de la Cultura de Aguascalientes hizo

²²¹Entrevista inédita realizada el jueves 10 de octubre de 2013, previo a la presentación de un libro de Alejandro Sandoval en la Presidencia Municipal de Aguascalientes, en el marco del *Tercer Festival de la Ciudad*.

²²²El nombre se lo di yo para diferenciar los conjuntos escultóricos del Ejército y el de Aguascalientes.

²²³Realizada por el autor del presente texto en mayo de 2014.

algo similar con la colección pictórica de Saturnino Herrán, pues en su momento consiguió en préstamo la obra que estaba bajo custodia por diversas dependencias, para luego no devolverla y conservarla para enriquecer el patrimonio del Museo de Aguascalientes.

Lo cierto es que por años, los relieves en mención estuvieron colocados en los patios de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, en opinión de Fausto Ramírez, en “no muy buenas condiciones de visibilidad. Aguardan todos un mejor destino, más digno de tan elocuente testimonio de su sociedad y de su tiempo”²²⁴.

Hay un testimonio periodístico, que en la misma línea fuera del rigor histórico, podría ser el intento oficial de justificar la presencia de las esculturas en Aguascalientes; una breve nota de la reportera Lupita Appendini, del 30 de junio de 1968, donde consigna que “Ocho obras en bronce del escultor hidrocálido Jesús F. Contreras formarán parte del patrimonio de *Termópolis* (Aguascalientes)”²²⁵.

5.4 Dos deidades se van al Jardín de los Palacios

Lo que sí, es que en 1984 –y no en 1986 como establecen prácticamente todas las fuentes bibliográficas-, según consta en documentos del Archivo Contreras, dos de las piezas –*Centéotl* y *Camaxtli*- fueron empotradas en una fuente levantada en el Jardín de los Palacios –parte trasera de la Presidencia Municipal de Aguascalientes-, para lo cual tuvo lugar un acto inaugural, donde destacan los discursos por tal hecho del entonces presidente municipal de Aguascalientes, Miguel Romo Medina, así como del nieto del escultor, Carlos Conteras Pagés.

Empero, algunos años después, con una remodelación emprendida en los alrededores de los Palacios –de Gobierno y Municipal de Aguascalientes-, así como la construcción de un estacionamiento subterráneo, las deidades del maíz y de la caza,

²²⁴Ramírez. “Dioses...”op. cit. p. 245

²²⁵Appendini, Lupita. “Termópolis: Jesús F. Contreras”. En *Excélsior*: México. Sección Sociales (sin número de página) 30 junio de 1968. AJFC-393

abandonaron su nuevo emplazamiento para ser colocadas en el Museo de Aguascalientes, su actual ubicación.

5.5 Dos héroes, del Casino de la Feria al Museo de Aguascalientes

Gracias al apoyo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) del Instituto Nacional de Bellas Artes, pudimos consultar el expediente relativo a los ocho relieves de Jesús F. Contreras que ahora están en custodia del Museo Aguascalientes, de donde extrajimos información valiosa para comprender lo sucedido entre los años 1999 y 2004, correspondientes al ciclo del gobernador Felipe González González, con Alejandro Lozano Moreno como director del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA) y Roberto Díaz Ruiz como presidente del Patronato de la Feria Nacional de San Marcos (PFNSM).

Las ahora abundantes pruebas documentales son testimonio del manejo de las piezas integrantes del conjunto *Dioses, héroes y reyes* elaborado para el Pabellón Mexicano en París de 1889. A continuación, haremos una relatoría sucinta de los hechos y las intenciones:

- a) En febrero de 1999, el ICA y el PFNSM firman un acuerdo mediante el cual, la primera dependencia prestó a la segunda los relieves *Cuitláhuac* y *Cacamatzin*, para ser colocados en las esquinas del edificio conocido como “Casino de la Feria”.
- b) En marzo del mismo año, el restaurador Evaristo Sánchez, del Cencropam, envía una misiva al director del ICA, para advertirle que las obras están expuestas al vandalismo y el daño de la intemperie, a diferencia de su resguardo bajo techo en la Casa de la Cultura de Aguascalientes. Indica que el *Cacamatzin* sufrió erosiones y golpes “mismos que ahora están tratando de ocultar por medio de una limpieza”, lo cual califica de imprudente. También revela que el *Cuitláhuac*, sufrió una rotura por malos manejos y cinco perforaciones nuevas para anclaje.

c) El 13 de abril de 1999, el mismo perito se queja de que el PFNSM no le facilitó personal para la limpieza de los relieves y que no se había realizado trabajo alguno de conservación.

d) El 21 de noviembre de 2002, el director del ICA pide al director del Cencropam, Walther Boelsterly Urrutia, que se gestione copias de los relieves *Nezahualcóyotl* y *Totoquihuatzin*, que teóricamente se encontraban en el *Monumento a la Raza*.

e) El 28 de enero de 2003, se contesta que los modelos originales se localizan en el Museo del Ejército, por lo que es necesario solicitar al Secretario de la Defensa Nacional que gire las instrucciones correspondientes.

f) El 3 de abril de 2003, el asesor de proyectos especiales Conaculta-INAH-INBA, Arq. Juan Urquiaga, le contesta una consulta al director del ICA sobre el posible emplazamiento para seis relieves de Contreras, sugiriendo el Museo de Aguascalientes para tal fin (se menciona la existencia de dos relieves originales, con seguridad las deidades que estuvieron en el Jardín de los Palacios) y se propone el traslado de los originales en custodia del Ejército para reunir la colección.

g) El 1 de octubre de 2003, el director de Promoción del ICA, Miguel Ángel Vargas, pide autorización y apoyo para la restauración de las réplicas del *Cuauhtémoc* y del *Izcoátl* (sic), la reubicación de *Cuitláhuac* y *Cacama*, y la realización de copias del *Totoquihuatzin* y el *Nezahualcóyotl*, además de mantenimiento a los relieves de las deidades ubicadas en el Museo de Aguascalientes y en la Casa de la Cultura, incluyendo el traslado de las últimas.

h) El 9 de octubre de 2003, el restaurador Evaristo Sánchez remite un reporte de condición de las esculturas montadas en el Casino de la Feria, sede del PFNSM, señalando la urgencia de retirarlas del lugar por los daños sufridos (el dictamen incluye fotografías a color detallando las roturas, suciedad y perforaciones, además de diagramas explicativos de estas alteraciones).

- i) El 10 de noviembre de 2003, el director del ICA comunica al director del Cencropam que recibieron el dictamen respectivo, afirma que se están haciendo cargo del proyecto de restauración y adelanta que para el primer bimestre de 2004 harán llegar el 40% del anticipo. (Según presupuesto enviado previamente).
- j) 12 de febrero de 2004. El director del ICA informa al presidente del PFNSM que los relieves del Centro de Convenciones (antes Casino de la Feria) serán trasladados al Museo de Aguascalientes, especificándole que los costos que se generen correrán a cargo del Patronato, como lo disponía el convenio original.
- k) El 22 de julio del 2004, el director del Cencropam envía un oficio al Director de Comunicación Social de la SEDENA para solicitar la colaboración para realizar las copias de *Nezahualcóyotl* y *Totoquihuatzin*, en poder del Museo del Ejército.
- l) El 28 de julio de 2004, el director general del INBA, envía un oficio similar al anterior.
- m) El 3 de agosto de 2004, el director del Cencropam envía al director del ICA una actualización de los costos por la restauración de las réplicas ubicadas en el Museo de Aguascalientes y la restauración y reubicación de los relieves que estaban en las instalaciones del PFNSM. El presupuesto es de \$359,533.25 pesos.
- n) El 13 de agosto de 2004, el director el Cencropam confirma la realización de los trabajos antes descritos.
- o) El 26 de agosto de 2004, el subjefe operativo del Estado Mayor de la Defensa Nacional, General de Brigada, Diplomado de Estado Mayor, Carlos Demetrio Gaytán Ochoa, contesta al director del Cencropam que no puede acceder a su petición, pues son los relieves de Contreras son “piezas únicas originales de valor intrínseco, y que los trabajos de elaboración de las réplicas afectarían sensiblemente las actividades propias del citado recinto” (Museo del Ejército y Fuerza Aérea de Bethlemitas).

A final de cuentas, las esculturas de seis deidades prehispánicas, así como los relieves de *Cacamatzin* y *Cuitláhuac*, fueron colocados de manera definitiva en el Museo de Aguascalientes, donde fueron intervenidas conforme a lo descrito en los oficios, aunque no hay constancia de ello ni en el Cencropam ni en el ICA. Con respecto a las “restauraciones”, no se siguieron las mejores normas, según las opiniones de las autoridades actuales del citado recinto cultural y de expertos restauradores, como lo consignaremos más adelante.



Imagen 100: Casino de la Feria Nacional de San Marcos y oficinas del Patronato (Fotomontaje propio con la recreación de la colocación del relieve *Cacamatzin* de Jesús F. Contreras)

Para el traslado de las efigies correspondientes a las cuatro deidades mexicas que aún estaban en la Casa de la Cultura, se contrató a *Grúas Salas*, según consta en el sitio de internet de la empresa, aunque fija el año 2002 como fecha de la operación, lo que da pie a especular sobre el traslado previo de algunos relieves:

Para poder cumplir con el objetivo se fabricaron herramientas especiales para desprender los murales con el mayor cuidado, para el transporte se diseñó una plataforma de solo 4 metros de longitud para ser enganchada al tráiler y de esta forma tener acceso en las estrechas calles de la ciudad. Para el

cuidado de las instalaciones del museo al realizar los movimientos, se utilizó un montacargas para evitar daños en los pilares y pisos²²⁶.



Imagen 101: Una grúa mueve un relieve de Contreras sobre un montacargas. (Tomada de la página de internet de la empresa Grúas Salas)

Cabe hacer mención que en el Museo de Aguascalientes se adaptaron nichos para la colocación de los dos héroes faltantes para completar el conjunto escultórico, *Nezahualcóyotl* y *Totoquiuhatzin*, mismos que a la fecha, como ya lo hemos constatado, no han podido ser obtenidos en original ni en reproducción.

²²⁶“Reubicación de Esculturas al Museo de Aguascalientes”. *Grúas Salas*. Página corporativa consultada en mayo de 2014: <http://www.gruassalas.mx/admin/?p=42>

VI.- CONSERVACIÓN DE LA OBRA DE JESÚS F. CONTRERAS

6.1. El dictamen 2003 del Cencropam

En los archivos del Museo de Aguascalientes, obra un expediente con las fotocopias de una evaluación realizada por el restaurador del INBA Evaristo Sánchez Gara R., donde se dirige al entonces director del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), Walter Boelsterly U. Para hacerle un reporte de condición de las obras *Cuitáhuac* y *Cacamatzin* de Jesús F. Contreras, montadas en ese entonces en el edificio del Patronato de la Feria Nacional de San Marcos (octubre de 2003):

Dichas obras fueron dañadas por el vandalismo de la siguiente manera.

1.- CUITLÁHUAC.- Presenta manchas y escurrimientos de diferentes bebidas, o alimentos sólidos.

2.- CACAMATZIN.- Presenta al igual que el anterior manchas y escurrimientos de diferentes tipos de bebidas, o alimentos sólidos. Además presenta una fractura en el cuadrante superior izquierdo, provocada por una mala colocación al muro, ya que fue forzado haciéndole perforaciones nuevas para que quedara en su sitio.

Es urgente retirar los Altorrelieves de estos espacios, ya que dicho Patronato, no ha cumplido con el convenio que hizo con el Instituto Cultural de Aguascalientes²²⁷.

Asimismo, este peritaje oficial confirma lo que ya habíamos señalado como daños a las piezas, siendo más específicos al señalar la existencia de roturas, erosión (raspaduras), deformaciones en los soportes, inclusión de materiales ajenos y perforaciones.

Previamente, y como lo mencionamos páginas atrás, el mismo restaurador alertó sobre los daños causados en el traslado de los relieves de la Casa de la Cultura al Casino de la Feria Nacional de San Marcos y posteriormente, hizo del conocimiento del Cencropam, que el Patronato de la Feria no había realizado acciones de conservación y tampoco le había facilitado personal para hacer una limpieza de los relieves. En el dictamen realizado en 2003, se aprecian fotografías detalladas de los daños.

²²⁷ Sánchez Gara R., Evaristo. *Reporte de Condición*. (oficio y legajo de documentos periciales). Instituto Cultural de Aguascalientes (Copia propiedad del Museo de Aguascalientes). 2003.



Imágenes 102 y 103: Fotografías del dictamen realizado por el Cencropam en 2003 a los relieves *Cacama* y *Cuítláhuac* de Jesús F. Contreras en su emplazamiento del Casino de la Feria en Aguascalientes (Evaristo Sánchez / Cencropam / INBA, 2003)

6.2. Una valoración previa del estado actual

De la restauración que se ahora sabemos, se hizo a partir de 2004, no se tiene documentación alguna y no nos corresponde hacer una valoración directa, aunque sí podemos hacer un ejercicio comparativo, gracias a las referencias de un documento elaborado por Conaculta y el INAH en relación a los daños sufridos a la estatua ecuestre de Carlos IV en la Ciudad de México, mejor conocida como “El Caballito”, ya que en un relativamente reciente intento de restauración con ácido nítrico, se le dañó de una manera irreversible, como se sostiene en las páginas del texto.

En el citado dictamen, firmado por varios peritos²²⁸, se enumeran algunos principios de restauración de piezas antiguas de bronce, entre los que se mencionan:

- a) El no uso de ácidos en altas concentraciones ni de manera generalizada, pues elimina las pátinas estables naturales.
- b) La prohibición para el uso de cardas metálicas para limpieza.
- c) El uso de rellenos –no soldadura ni emplastes metálicos- para fisuras y huecos producto del deterioro.

Hemos mencionado que por ejemplo, el *Cacamatzin* fue soldado y pulido con equipo industrial (esmeril), con lo que si bien no se dañó la figura principal –salvo la unión del penacho con el fondo- se pudo haber comprometido la integridad de la obra.



Imagen 104 (izquierda). *Cacamatzin*. Fotografía de Carlos Contreras de Oteyza en el emplazamiento de la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

Imagen 105 (derecha). Estado actual del relieve *Cacamatzin*. Fotografía propia tomada en el Museo de Aguascalientes.

Son visibles los emplastes con óxido de cobre en la parte superior del penacho, además de ser evidentes las lijaduras en algunas de las uniones de la lámina. También se

²²⁸Contreras Vargas, Jannen, et. al. *Dictamen de daños a la estatua ecuestre de Carlos IV conocida como “El Caballito”*. Conaculta / INAH: México, 2013.

aprecia cómo fueron rellenados con soldadura algunos de los huecos realizados con certeza para la fijación con tornillos.

En el caso de las deidades, sabemos ahora que se les aplicó una capa de pintura para simular una pátina color turquesa; en cuanto a los relieves que se localizan en la ciudad de México, se puede apreciar el recubrimiento de los mismos con una especie de esmalte o barniz, con lo que se les dio un acabado brillante. En el *Cuauhtémoc* que se encuentra en el vestíbulo del Museo del Ejército, se puede apreciar más claramente esa intervención, que especulamos, podría ser resultado de un proceso previo de decapado o pulido y la aplicación posterior de la falsa pátina.

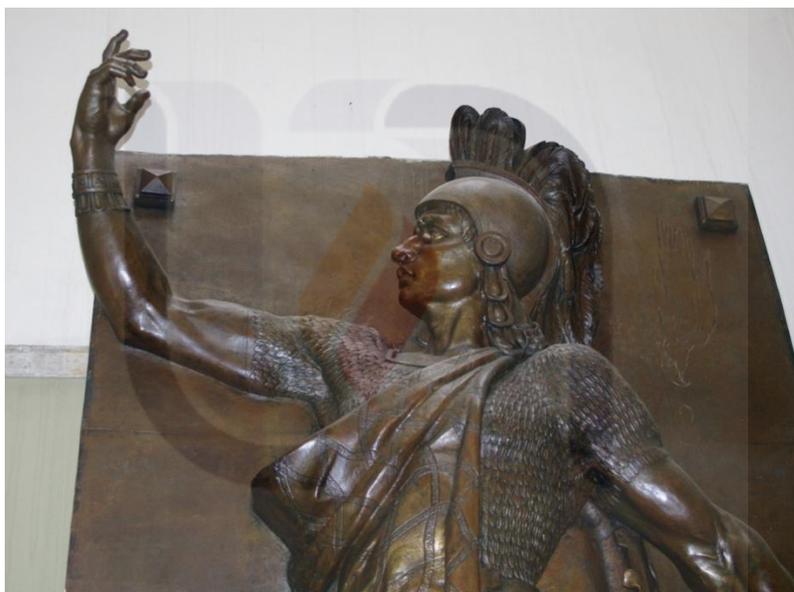


Imagen 106. *Cuauhtémoc* (Jesús F. Contreras, París, 1889). Relieve en bronce de la colección del Museo del Ejército en la Ciudad de México. Fotografía propia.

La especialista Jannen Contreras Vargas, maestra en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, explica que las esculturas del siglo XIX no tenían acabados de tonos dorados, sino pátinas de otros acabados mediante la aplicación de calor y sustancias químicas, o mediante barnices coloreados o ceras. De hecho, la dictaminadora en el caso de la intervención fallida al “Caballito”, señala que:

Las limpiezas decapantes constituyen actos de vandalismo, ya que implican la destrucción de una parte de la obra. Resultan tan graves como arrancar una página de un libro antiguo, o cortar un

fragmento de una pintura de caballete. La superficie de un bronce antiguo es parte de la obra, y al eliminar algunos milímetros de su espesor se elimina muchísima información, lo que constituye o destrucción de una parte de un monumento²²⁹.

Es de resaltar que la experta en bronce artísticos ha ofrecido el apoyo para realizar los dictámenes necesarios y en su caso, gestionar la intervención de las autoridades para la restauración de los relieves de Jesús F. Contreras.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

6.3. El dictamen 2014 del INAH

Para esta investigación, la restauradora Laura Verónica Balandrán González, adscrita al Centro INAH Aguascalientes, se ofreció a realizar un dictamen preliminar del estado de conservación de los ocho relieves de Jesús F. Contreras que están en exhibición en el Museo de Aguascalientes, del cual presentamos un avance²³⁰ con extractos textuales de los puntos principales:

En general todos los relieves están completos; sin embargo, entre los más deteriorados estructuralmente se encuentran los de mayor dimensión, es decir, las obras *Cacamatzin* y *Cuítláhuac*, que presentan deformación por doblez. También muestran pérdida y sustitución de algunos tonillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura reciente, los cuales se aprecian de color rojo (hematita) característico de los productos de corrosión del hierro, debido a la interacción de éste metal con el medio ambiente. Estos productos de corrosión están activos, por lo que afectan la estabilidad de las obras y en algunas ocasiones originan escurrimientos o manchas en la superficie. En otras ocasiones ocultan la firma del autor. Los orificios originados por la pérdida de los tornillos originales y otras zonas donde se perforó el soporte fueron rellenados por soldadura con aporte de material. Con este mismo procedimiento se ha borrado posiblemente el título de dos de las esculturas.

Se distinguen grietas y fisuras en algunas uniones por soldadura y en algunos elementos donde ha habido un esfuerzo mecánico. En algunos casos estos elementos separados han sido unidos de nueva

²²⁹Contreras Vargas, Jannen et. al. “Toque de Midas: la eliminación de pátinas en monumentos de bronce”. En *Notas corrosivas*. (Memorias de Tercer Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales, documento digital). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. INAH: 2013. s/n

²³⁰ Deseamos dejar un testimonio expreso de agradecimiento a la profesional en restauración, quien nos entregó los avances de su *Diagnóstico de Conservación* el 27 de octubre de 2014, que se incluye íntegramente en la sección de anexos de esta tesis.

cuenta con soldadura, posiblemente de plomo-estaño. Hay ejemplos donde este trabajo se ha realizado de manera cuidadosa pero en el caso de *Cuitláhuac* el resultado es burdo. En otros casos, las uniones con soldadura se combinan con remaches y colocando placas de hierro por la parte posterior.

En el caso de los relieves menores, en cuanto a las alteraciones que afectan a la imagen, se observa en mayor o menor grado una capa de barniz posiblemente sintético aplicado en años anteriores con una coloración verde para semejar a una pátina de malaquita o carbonatos de cobre, y posiblemente también para proteger la superficie. Actualmente se aprecia de color amarillo por el envejecimiento. Este material también se muestra craquelado dando una apariencia de “piel de cocodrilo” y en las zonas donde se ha desprendido, debido a la falta de adherencia con la superficie del metal, hace que la superficie de las obras se aprecie heterogéneamente alterando la apreciación de la imagen.

Otro fenómeno observado que también afecta la apreciación visual de las piezas son los productos de corrosión del cobre de color verde que se ubican en algunas zonas y por el contraste de color llaman la atención. Esta misma corrosión al igual que la originada por los tornillos, soleras y algunos elementos de las obras en hierro, hace que el material migre y forme manchas por escurrimientos.

Un fenómeno que llama la atención es el posible rebronceado o apariencia de redorado en la superficie de los relieves *Centéotl* y *Camaxtli*, donde la capa de barniz verde se ha desprendido, otorgándole un aspecto de “corrosión” o manchas amarillas.

Otros deterioros presentes en algunos de los relieves son la abrasión, rayado, melladuras y abolladuras en su superficie, debido al roce y condiciones de erosión por factores ambientales y antropogénicos. Se distingue también grafiti en la superficie de algunas obras. Muestran polvo y mugre, originado posiblemente por la exposición al medio ambiente externo donde se encuentran.

Verónica Balandrán realiza algunas anotaciones para una propuesta de intervención integral en su texto *Estado de conservación de ocho relieves de bronce del escultor Jesús F. Contreras pertenecientes al Museo de Aguascalientes*, que constituyen una guía para la conclusión del dictamen general. El primer principio es una investigación exhaustiva del bien a intervenir, lo cual entendemos, incluye el estudio de dictámenes previos, documentación visual y por supuesto, histórica. Inferimos que se tendrá que proceder a la realización de estudios para determinar la composición química de la aleación de bronce así como la pátina original, de ser posible.

La especialista en restauración de metales, plantea la posibilidad de reunir los relieves en un solo lugar; atender las alteraciones que comprometan la estabilidad estructural, como fisuras y desajustes; verificar la viabilidad de reconstrucción de la pátina original, reponer los tornillos originales y no tratar los rayados, melladuras y abolladuras.

Si bien el dictamen está en proceso de conclusión, representa un avance sustancial para cualquier propuesta de intervención posterior.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

6.4. Otros casos de “restauraciones” a la obra de Contreras

Una de las motivaciones principales del presente trabajo, es la conservación de la obra de Jesús F. Contreras, patrimonio cultural mexicano que merece su preservación por su valor histórico y artístico. En ese sentido, la serie *Dioses, héroes y reyes* no es el único conjunto escultórico que se encuentra en riesgo, sino en general, todas las creaciones que se ejecutaron con una finalidad de exhibición pública, por lo que es deseable que el presente trabajo sirva de fundamento para una labor más extensiva de rescate.

Ejemplifiquemos el asunto con lo sucedido con la copia de *Malgré tout* –la original de mármol se encuentra en el Museo Nacional de Arte– que fue “restaurada” con la aplicación de una “pátina” elaborada con pintura de la marca *Comex*, según se consignó literalmente en denuncias que circularon en diversos medios, luego de la polémica suscitada con *El Caballito*, como se conoce a la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



Imagen 107. *Malgré tout* (Copia de la original en mármol de Jesús F. Contreras, México, 1898-1900), Alameda Central, Ciudad de México, D. F. Fotografía tomada de *El Caballito, Conservación*²³¹

Tenemos el caso de las efigies de la avenida Reforma, también en la capital del país, que han sido objeto de vandalismo, como la de Ignacio López Rayón, recientemente restaurada con la cooperación de habitantes del municipio natal del insurgente, Tlalpujahua, Michoacán, y a la que se le tuvo que manufacturar una nueva espada.



Imagen 108. *Ignacio López Rayón* (Jesús F. Contreras, México, 1899). Fotografía propia

²³¹ Fanpage consultada el 30 de octubre de 2014:
<https://www.facebook.com/groups/157090537831098/?fref=ts>

Según el boletín de Conaculta, en voz de Octavio Martínez Camacho, presidente de la fundación con el hombre del héroe patrio, en la restauración "se aplicarán líquidos especiales para quitarles los residuos del smog, así como una pintura especial protectora, aprobada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que tendrá un costo de 250 pesos el galón, además de hacer un baño con cera protectora, sin duda será un ejemplo para que otras entidades emprendan la restauración de sus monumentos en Paseo de la Reforma"²³².

Ignoramos si el procedimiento en mención fue el correcto, pero sí estamos ciertos en que la pintura con esmalte no es precisamente la mejor de las formas de preservar las esculturas de bronce, como se ha hecho con algunas de las estatuas y jarrones ornamentales de Reforma y algunos monumentos capitalinos.

Recordemos que Jesús F. Contreras es el autor directo de veinte de las estatuas que decoran la avenida mencionada y que en su taller, se fundieron otras tantas a cargo de diferentes escultores, como Federico Homdedeu²³³.

Retomando el punto del estado de conservación de las obras del aguascalentense, ocurrió que en Saltillo, trabajadores municipales procedieron a la limpieza del *Monumento a Manuel Acuña*, pero utilizaron lijas para remover la suciedad del mármol, aunque en versión de los ejecutores de la labor:

En el caso de esta obra aplicamos un removedor especial para quitarle las capas de contaminación y después, utilizamos abrasivos para quitar algunas partes de la capa y luego aplicar un polímero no brillante para recubrirlo²³⁴.

²³²Conaculta. *La estatua de Ignacio López Rayón en Paseo de la Reforma será restaurada*. (Comunicado 1587/2012). México, 25 de julio de 2012. Consultado el domingo 06 de abril de 2014:

http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=22065#.U0GlsRxo_IIE

²³³ Pérez Walters. op. cit. p. 96

²³⁴ Chávez, Carlos. "Obras en mantenimiento". En *Zócalo Saltillo*. 16 de junio de 2011. Consultado el domingo 6 de abril de 2014:

<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/obras-en-mantenimiento>



Imagen 109. Monumento a Manuel Acuña en Saltillo (Jesús F. Contreras, París, 1900). Fotografía de Google Maps

Una de las complicaciones para la intervención del INAH, quien detuvo el procedimiento para recomendar otro -la utilización de ácido muriático diluido y cepillos de ixtle-, es que según el delegado de aquella entidad, José Francisco Aguilar Moreno, la dependencia no puede intervenir directamente porque el monumento es del siglo XX.

Quizás el problema sea la desinformación, pues si bien esta obra en particular se inauguró hacia 1910 en su actual emplazamiento, la escultura de mármol se concluyó en 1900, año que todavía es considerado del siglo XIX, y por ende, objeto de protección del INAH.

En 2012, otra escultura que fue objeto de restauración fue la ecuestre de Ignacio Zaragoza en la ciudad de Puebla, que según el arquitecto Alberto Aguilar Huerta, estuvo recubierta por un esmalte dorado que la dañó, por lo que:

el proceso de restauración incluyó botar una a una las capas de esmalte, así como quitar la suciedad y los insectos. Luego, la superficie se pulió y se quemó con un soplete pues el metal “es como una piel

que respira”. Con este proceso se logró una pátina, que ha decir del arquitecto es una oxidación prematura del metal, una especie de pigmento que le da esa homogeneidad y brillantez²³⁵.

A esta altura, podemos afirmar que un “pulido” de cualquier escultura histórica daña la pátina original, por lo que con certeza la intervención señalada no fue la más apropiada, aunque es muy probable también que la pintura que se le aplicó hace haños también hubiese afectado la tonalidad original de la pátina que logró Contreras.



Imagen 110. Monumento a Ignacio Zaragoza en Puebla (Jesús F. Contreras, México, 1897). Fotografía de *La Jornada de Oriente*

²³⁵Carrizosa, Paula. “Denunció Aguilar falta de pago por la restauración a escultura de Zaragoza”. En *La Jornada de Oriente*. Puebla. 4 de abril de 2012. Consultada el domingo 6 de abril de 2014: http://www.lajornadadeorientemexico.com.mx/noticia/puebla/denuncio-aguilar-falta-de-pago-por-la-restauracion-de-la-escultura-de-zaragoza_id_5773.html

VII. PROPUESTA CURATORIAL

7.1. Restauración

Con base en el estudio preliminar elaborado por Verónica Balandrán y por comparación con el dictamen citado sobre el caso de *El Caballito* de Manuel Tolsá²³⁶ se desprende la necesidad de restauración de los relieves de Jesús F. Contreras existentes en Aguascalientes y la Ciudad de México.

De manera preliminar, estas son algunos de los procedimientos posibles, aunque se requerirá la intervención de los especialistas para determinar cuáles se deben realizar:

- a) Evaluación del daño ocasionado adicional al peritaje ya realizado, con pruebas químicas, imagenología, etc.
- b) Retiro de suciedad, pinturas, sarro y otros elementos por instrumentos especializados, el tradicional mediante vibración focalizada centímetro a centímetro y posterior limpieza con hisopos y alcohol; el método moderno mediante técnicas láser.
- c) Experimentación en laboratorio para encontrar fórmulas para generar una pátina lo más cercana a la original, de manera localizada y no generalizada (si es necesario)
- d) Identificación de fisuras u orificios, generados por traslados, fijación, almacenaje, entre otros, y rellenado con elementos libres no reactivos al metal.
- e) Aplicación de sustancias anticorrosión y estabilización del metal.
- f) En lo posible, reinterpretación o copia de elementos originales faltantes, dejando evidencia de que no son los originales. (Por ejemplo, las espadas o *macuahuitl* que les faltan a *Cuauhtémoc* y *Cacamatzin*).
- g) Elaboración de elementos de fijación, soporte y protección no invasivos.

²³⁶Al respecto, se generó una movilización en las redes sociales, que inició el fallecido Guillermo Tovar de Teresa mediante una *fanpage* de Facebook.

Es menester hacer del conocimiento de cualquier especialista que intervenga en un futuro las piezas de Jesús F. Contreras, que el escultor dejó algunos apuntes sobre los procedimientos para generar diversas pátinas, mismos que pueden consultarse en el Archivo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

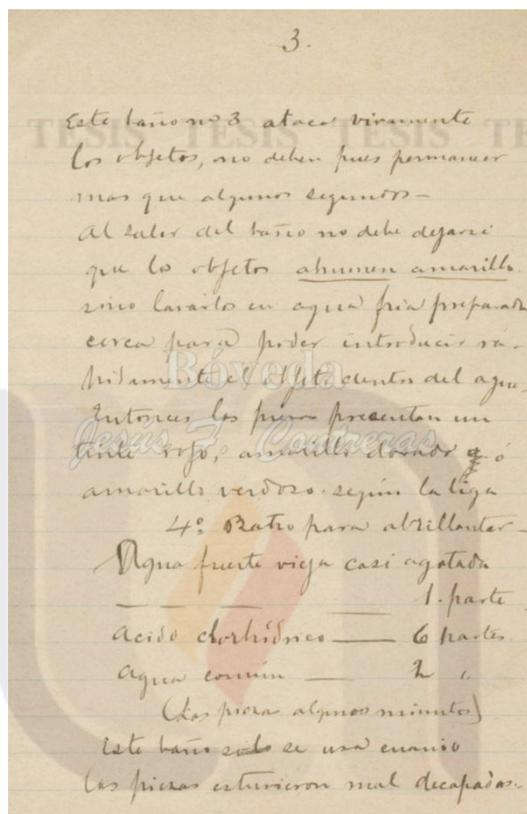


Imagen 111. Apuntes para realizar pátinas. Archivo Jesús F. Contreras, UAA. Clasificación AJFC 00353

7.2.- Propuesta Museográfica

La intención original de Antonio Peñafiel, autor del proyecto del *Palacio Azteca*, fue que tanto la estructura arquitectónica como los relieves de Contreras se rearmaran en México para crear un Museo o Sala de Exposiciones. Como hemos dicho en otros apartados, la serie fue realizada pensando en su “lectura” en conjunto, no de manera aislada, por lo que si

se respetan estas pretensiones originales, el conjunto escultórico debería ser reunido en su totalidad.

Ahora bien, ya que la estructura metálica del Pabellón ya no existe (por lo menos íntegra), valdría la pena adecuar el espacio actual de la colección de relieves de Contreras del Museo Aguascalientes, para que con toda precisión sean colocadas todas las piezas en el orden debido, independientemente de si se reúnen todos los originales en este sitio o si se gestiona la elaboración de réplicas, preferentemente en bronce, que también servirían para restaurar el *Monumento a la Raza*.

Es deseable que la finca que se encuentra en la esquina de las calles Vázquez del Mercado e Ignacio Zaragoza en la ciudad de Aguascalientes, sea expropiada o adquirida para proceder su demolición y generar un mejor remate visual urbano, a la par del templo de San Antonio. Además, al ganar espacio, se pueden construir los marcos o “nichos” adecuados para la recolocación de los relieves, ahora sí, con todas las normas de protección del patrimonio artístico histórico, con la disposición similar al *Palacio Azteca*, pero respetando el estilo neoclásico del edificio.



Esquema 6. Propuesta personal de emplazamiento para la serie escultórica *Dioses, reyes y héroes*.

Si consideramos el tamaño original del Pabellón Mexicano -14.5 metros del piso a las almenas-, y que los relieves estaban montados en el la mitad superior; es decir, a partir

de los 7 metros aproximadamente según el proyecto, es deseable llevar al máximo posible la altura de las bases, para lograr una corrección óptica de las proporciones de las figuras, especialmente las de los “reyes y héroes”. De estas dos tríadas, habrá que evaluar distintas propuestas arquitectónicas de soportes, a fin de que no contrastar con el edificio principal en tamaños y distribuciones proporcionales, particularmente por la “invasión” de espacios de la fachada en ambos extremos por los relieves de *Totoquihuatzin* y *Camamatzin*.

Actualmente, la parte lateral izquierda del Museo se destina una parte de la plazoleta a estacionamiento, por lo cual sería deseable buscar una alternativa y destinar dicho espacio solamente a la apreciación de los relieves, para lo cual también se tendrá que estudiar el trasplante de los grandes árboles –cipreses- que se ubican actualmente en las proximidades de las bases de las réplicas de *Cuauhtémoc* e *Itzcóatl*, a fin de permitir un mayor ángulo visual.

La colocación de los relieves deberá impedir el acceso directo a los mismos, con el fin de evitar daños por intervención humana, al pie de cada relieve deberá existir alguna placa con la ficha técnica respectiva, el nombre correcto y una síntesis explicativa o biográfica, que podría tener una versión en inglés. De hecho una posibilidad escénica que además haría las veces de barrera, es la colocación de líneas con jardín desértico; es decir, con cactáceas, suculentas y agaváceas, tal y como se hizo en 1889 frente al *Palacio Azteca*.

En el caso de las esculturas con las deidades prehispánicas, pueden colocarse a una altura menor, dada su representación bidimensional y proporciones normales, con la posibilidad de que los muros respectivos o soportes puedan contener elementos decorativos semejantes a los del Pabellón, aunque preferentemente en cantera rosa, para armonizar con el material de la fachada del Museo Aguascalientes.

Se plantea asimismo, que una de las salas del recinto cultural se dedique a las exposiciones universales de París de 1889 y 1900 y los pabellones de la República Mexicana, con el contexto biográfico de Jesús F. Contreras y con la exhibición de esculturas (como el busto de Manuel Díaz Mimiaga, en resguardo del propio museo), documentos (preferentemente facsímiles del archivo en custodia de la Universidad

Autónoma de Aguascalientes), algún video documental, recorrido en audio para dispositivos portátiles y un espacio interactivo o taller para público infantil, con actividades pedagógicas relacionadas con la escultura.

Otra posibilidad, que implica mayores recursos económicos, es la reconstrucción o reinterpretación arquitectónica del *Pabellón Mexicano*, donde con toda propiedad y el espacio suficiente, se pudiera reunir toda la serie escultórica motivo de esta tesis. Este proyecto podría ir de la mano de la erección de un monumento funerario al escultor aguascalentense con exhumación de sus restos mortales en la capital del país y su traslado a su ciudad natal, deseo expresado por el bisnieto del artista.

Este último planteamiento, por lo menos espacialmente, es viable en los terrenos del Complejo Ferrocarrilero Tres Centurias, donde de hecho se ha proyectado una especie de “Ciudad Cultura”, ya que en este sitio se localizan diversas instituciones educativas del Instituto Cultural de Aguascalientes, la Biblioteca Pública Central y diversos salones de gran envergadura para la realización de Convenciones, Exposiciones y similares.

En adición a lo anterior, no estaría por demás la creación de un “Museo de las Exposiciones Internacionales”, retomando el concepto ideado por el Conaculta años atrás, relacionado temáticamente a los pabellones mexicanos creados para estas muestras. De entrada, se podría obtener en comodato una gran cantidad de obras que fueron exhibidas en estos espacios de intercambio cultural y comercial.

7.3.- Divulgación

Hay mucho qué decir sobre el impacto que dejó Jesús F. Contreras para el panorama artístico nacional, comenzando con su círculo cercano, los escritos que en la *Revista Moderna* que le dedicaron, la composición de Manuel M. Ponce *–Malgré tout-* para ser tocada con una sola mano y muchas obras en su nombre, como poemas de Amado Nervo o la dedicatoria que de su novela *Santa* hizo Federico Gamboa. No olvidemos su incidencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y por supuesto, su legado escultórico.

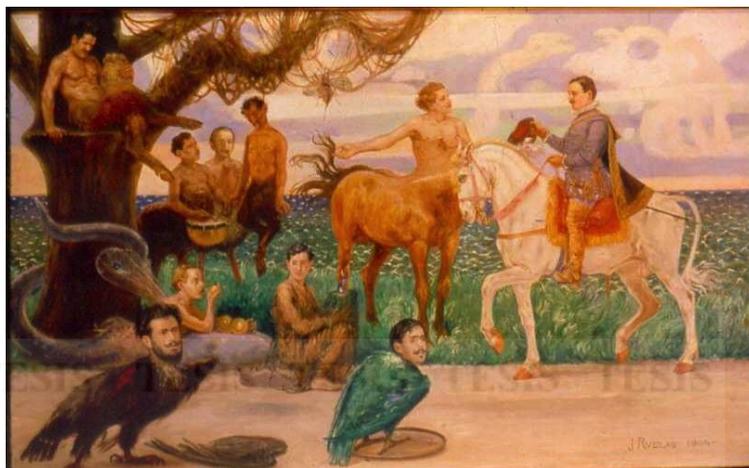


Imagen 112. Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna (óleo sobre tela de Julio Ruelas, México, 1904). Colección Particular

Tal parece que los momentos en que más se rememora a las personalidades que hicieron aportaciones a cualquier ramo social, en este caso, de las artes, es cuando se cumple algún aniversario de natalicio o fallecimiento, lo que si bien no está del todo mal, tampoco es la forma de que permeen los hechos y la obra que repercutieron en la posteridad.

Es así que el caso de Aguascalientes, se dice que en 1952, a medio siglo del fallecimiento del Jesús F. Contreras, el gobernador Edmundo Games Orozco promovió un homenaje. También se tienen referencias que el profesor Enrique Olivares Santana lo hizo en el primer centenario de su natalicio en 1966, fecha a partir de la cual se promovería el rescate de las piezas no exhibidas del Pabellón Mexicano para la Exposición Universal de 1889²³⁷.

Aquí de manera anecdótica, podemos mencionar que ambos gobernadores eran masones, al igual que el Miguel Ángel Barberena Vega (quien también fue jefe del Poder Ejecutivo de la citada entidad), quien presuntamente apoyó para el traslado de las esculturas a la ciudad de Aguascalientes.

²³⁷Lo señalado en este párrafo fue tomado de una *fanpage* de Facebook denominada *Aguascalientes Antiguo*, pero la fuente original parece ser de algún suplemento cultural del diario *Hidrocalido*, por el estilo de redacción y por ser la empresa en la que labora el editor de la citada página, el fotógrafo Francisco García “El Soldado”.



**Imágenes 113 y 114. (Izq.) Ing. Miguel Ángel Barberena Vega. (Der.) Prof. Edmundo Games Orozco.
Tomadas del sitio web Gobierno del Estado de Aguascalientes**

En el año 2001, un grupo de ciudadanos, incluyendo al ingeniero Jorge Díaz de León Valdivia, propuso a la LVII Legislatura del Estado de Aguascalientes que el año 2002 se denominara como de Jesús F. Contreras, por el centésimo aniversario luctuoso del escultor finisecular. La iniciativa no prosperó y se decretó la formación de un comité legislativo de festejos²³⁸, aunque poco se sabe de su actuar. En ese año se develó una inscripción en la cantera de uno de los costados de la exedra, que en su columna sostiene el águila republicana, presuntamente del autor en estudio, pero se desconoce si tuvieron injerencia los diputados.

Una reseña biográfica poco conocida sobre el acreedor de la Medalla de la Legión de Honor de Francia, es de la autoría de Ezequiel Estrada, quien en su libro *Semblanzas Hidrocálidas II*, a la letra dice:

En nuestra bella ciudad, en el régimen del gobernador Rodolfo Landeros Gallegos que tanto empeño puso en fomentar las manifestaciones culturales y artísticas en todo el estado, tiene ahora digno colaborador en la noble tarea él y el licenciado Miguel Romo Medina rescataron del polvo del olvido a CAMAXTLI, diosa de la Caza, y a CENTEOTL, diosa de la Abundancia, obras que estaban aquí en un lugar inapropiado y que son como las otras, manifestaciones hermosas del arte de Contreras y

²³⁸Los decretos con los expedientes correspondientes son el 191 del 10 de julio de 2001 y el 43 del 30 de septiembre de 2002.

desde ahora flanqueen la hermosa Fuente de los Palacios que se ha dedicado al insigne escultor de Aguascalientes Jesús Fructuoso Contreras. El Pueblo y la Historia se los agradecerá²³⁹.

Siendo objetivos, también el gobernador Felipe González -pese al erróneo manejo de los relieves que se colocaron en el Casino de la Feria-, homenajeó al artista oriundo de Aguascalientes, con la publicación del libro *Alma y Bronce*, en una edición de alta calidad, con el apoyo del Ayuntamiento de Aguascalientes, la Universidad Autónoma y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en el año 2002, cuando se emprendieron algunas otras acciones de homenaje y exposiciones.

Se sabe también que en la administración anterior, la de Otto Granados Roldán (sexenio de 1992 a 1998), se realizó una exposición en honor al escultor finisecular en el Museo de Aguascalientes, con la exhibición de estatuas originales de Paseo de la Reforma y piezas bajo resguardo del Museo Nacional de Arte, según el comentario del ex director del Instituto Cultural de Aguascalientes, Enrique Rodríguez Varela.

Durante la administración municipal de Martín Orozco Sandoval, en 2006, la Secretaría de Desarrollo Humano promovió un homenaje al escultor aguascalentense con la erección de un monumento colocado en la salida poniente de la ciudad capital –boulevard a Calvillo-, donde se tomaron como inspiración los relieves de *Itzcóatl* y *Nezahualcóyotl*. Desafortunadamente, se localiza en un punto de alta velocidad de circulación, pero sin el conocimiento previo, será complejo identificar la temática, motivos y dedicatoria.

No es descartable la gestión para reubicar dicho monumento a cargo del Ayuntamiento de Aguascalientes, a través de su Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura, inclusive en la dirección –el boulevard Adolfo Ruiz Cortines, por ejemplo-, pero donde pueda ser apreciado de mejor manera. Se sabe que la intención original, a instancias de diversos intelectuales, fue que se colocaran monumentos a los principales creadores del estado en cada uno de los cuatro puntos cardinales de la ciudad. De esta forma se concretaron *El Gallero*, a Saturnino Herrán, al norte; *La Catrina*, a Guadalupe Posada, al sur; y al oriente un retrato de Alfonso Esparza Oteo.

²³⁹Estrada: *Semblanza...* op. cit. p. 44



Imagen 115. Monumento a Jesús F. Contreras. (Carlos Sánchez Flores, 2006). Fotografía propia

En la misma línea y a raíz de la presente investigación, el autor ha iniciado gestiones ante el Congreso del Estado de Aguascalientes para que el 2016, cuando se cumplen 150 años del nacimiento del artista aguascalentense, sea declarado como año de Jesús Fructuoso Contreras Chávez. Uno de los objetivos será atraer la atención hacia la trayectoria del galardonado por el gobierno francés, para que se puedan dedicar recursos a la restauración de sus monumentos, que se emprendan acciones de divulgación y que se incentive la investigación, entre otras cuestiones.

Entre los puntos propuestos, están el de realizar un ferial –espectáculo cultural multidisciplinario tradicional de la Feria Nacional de San Marcos- dedicado al escultor; la edición de un libro biográfico o la reedición de *Alma y Bronce*; y la realización de exposiciones con obra del autor o en combinación con sus contemporáneos.

Por supuesto, se deberían emprender acciones para que de manera permanente, los estudiantes, principalmente de educación básica, conozcan la vida y obra de Jesús F. Contreras; la producción de programas de radio y televisión, documentales y quizás una

película –dada la existencia de la carrera cinematográfica en Aguascalientes-; la manufactura de material turístico y folletería informativa, etc.

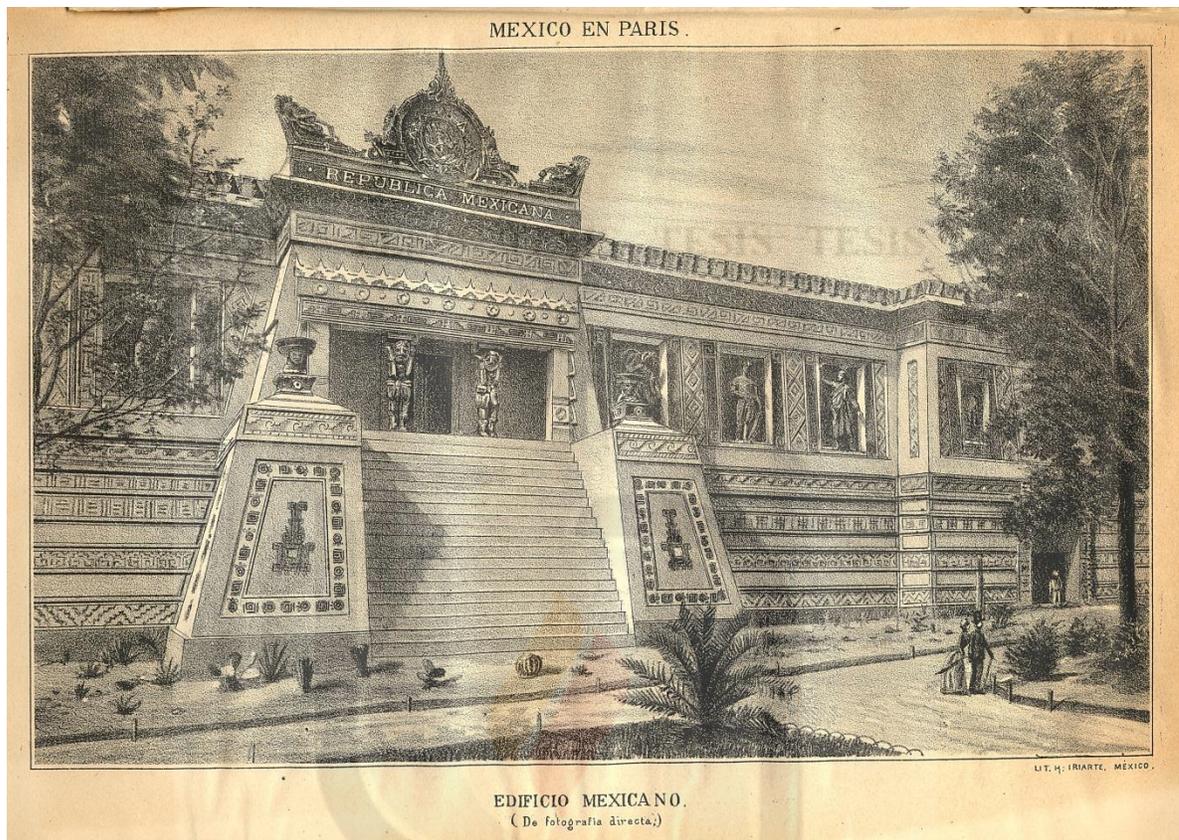


Imagen 116. Edificio Mexicano. (Hesiquio Iriarte, 1889). Cortesía del Museo El Estanquillo, Colecciones de Carlos Monsiváis.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

VIII.- DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La hipótesis principal del presente trabajo de investigación fue: La serie *Dioses, héroes y reyes* de Jesús F. Contreras, representa el inicio de la transición del academicismo al modernismo en el arte escultórico latinoamericano, puede considerarse como obra clave de un protonacionalismo mexicano prehispanizante y es un manifiesto del programa político porfirista.

En cuanto a que esta serie escultórica representa una transición artística, podemos darla como una afirmación certera, pues el eclecticismo o fusión de estilos y corrientes, o incluso, la ruptura con las tradiciones artísticas, es un indicador propio de las vanguardias. El modernismo latinoamericano ostentó en su fase final, una temática fuertemente influenciada por la cultura criolla e indígena, por lo que aunque fuera de manera inconsciente, Contreras marcó un punto importante en esta renovación estética.

Ahora bien, no podemos confirmar que con la docena de relieves, el escultor aguascalentense sea una especie de “padre” directo del nacionalismo mexicano, pero sin lugar a dudas, formó parte de una línea directa que condujo a este movimiento que se intensificó a partir del periodo revolucionario en nuestro país, por lo menos en el abordaje de la temática precolombina.

En cuanto a la interpretación del conjunto escultórico como manifiesto del programa político porfirista, sobran las referencias directas, incluso desde la justificación del proyecto a cargo de Antonio Peñafiel. Las alusiones al progreso, la paz, la profusión de recursos naturales y la riqueza cultural e histórica son evidentes, además de estar documentadas en otros investigadores y teóricos.

IX.- CONCLUSIONES

Los relieves de Jesús F. Contreras para el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París de 1889, son en primera instancia monumento artístico de la nación. Por ley y por su importancia histórica y estética. Como tales, deben protegerse, restaurarse y difundirse.

Dice Mauricio Tenorio Trillo, en *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, que:

Las 12 esculturas de Contreras cumplían con el plan histórico-antropológico-arqueológico de Peñafiel, pero también con las características técnicas y estilísticas dadas al edificio por De Anza. Además, Contreras proporcionó al público cosmopolita parisiense imágenes visibles de los extraños personajes de la exótica historia de México. Estos personajes no desentonaban para nada con el resto de la exposición, y su inspiración prehispánica sólo servía para hacer más atractivas unas esculturas que de otra forma hubieran resultado por demás ordinarias²⁴⁰.

Así pues, probablemente haya omisiones o interpretaciones erróneas en la ejecución del conjunto escultórico de Contreras, quizás haya algunas deficiencias en la técnica compositiva –algunas probablemente intencionales- y tal vez la fusión de los lenguajes occidental y mexicana pueda aún hoy parecer chocante, pero es innegable su trascendencia.

Qué declaración más elocuente podemos encontrar que la propia del presidente de la República, Porfirio Díaz, quien opina sobre lo realizado por la Delegación Mexicana –los documentos de la época se encabezan como “Legación”- en Francia:

Motivo de verdadera complacencia deber ser para todo mexicano, el resultado obtenido por la República en la Exposición Universal de París... según se sabe ya, México obtendrá en aquel gran certamen un gran número de premios. Por lo demás, inútil parece aludir a los resultados que se obtendrán del conocimiento exacto de nuestro país y de sus recursos²⁴¹.

Este conjunto escultórico que Fausto Ramírez bautizó como *Dioses, héroes y reyes* mexicanos, constituyó una de los primeros manifiestos públicos de la nación mexicana “pacificada” ante el mundo “moderno, civilizado, progresista”.

²⁴⁰Tenorio Trillo. *Artifugio...* pp. 158-159

²⁴¹Krauze, Enrique. *Porfirio: El poder*. Editorial Clío. México, 1993. p. 42

Enmarcados en un *Palacio Azteca* (que arquitectónicamente más bien era una combinación de diversas culturas precolombinas) los bronce de Contreras integraron los mensajes que en el programa político-ideológico porfirista se querían transmitir.

Aunque ya lo hemos mencionado en apartados anteriores, la intención era mostrar que México estaba listo para entrar al concierto de los grandes países, con un pasado glorioso y un futuro promisorio en función de sus recursos, principalmente naturales. Una nación con artistas, científicos, filósofos, mano de obra y sobre todo, una identidad, aunque la construcción de ésta estuviese en ciernes.

En cuanto a la trascendencia en la historia del arte, las esculturas del llamado “artista finisecular” fueron sin duda, un manifiesto de su tiempo: una era de transiciones, de cambios, de revoluciones culturales y sociales, de interés por el conocimiento del mundo, de añoranza por el pasado pero de visión al futuro. No podemos definir de manera pura un estilo para las doce planchas de bronce, pero podemos enclavarlas en el *eclecticismo*, por la fusión de códigos europeos y prehispánicos, acordes al gusto *exotismo* de la época.

En cuanto al valor estético, opinamos que los seis relieves que representan a los *héroes* y *reyes* son los orgullosos herederos de una tradición escultórica helénica, pero también del trabajo de los artistas que le precedieron por dotar de rostro a los valores nacionales, en este caso, los mexicanos. La formación académica de Contreras sin duda impregnó estas piezas de los valores representados alegóricamente en los manuales de iconología y por supuesto, de la composición clásica retomada de los modelos y copias de obras maestras en resguardo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Hemos de confesar el placer de recorrer los caminos que otros estudiosos del arte han transitado, donde no necesariamente se han detenido a contemplar parajes específicos. Historiadores y críticos han sido de gran ayuda para redescubrir y en ocasiones, completar la historia de Contreras. Por ejemplo, ver la correspondencia entre un *Discóbolo* que sirvió de modelo para un dibujo a lápiz del aguascalentense y las posibles soluciones al trabajo escultórico de *Cacamatzin*.

Al igual que otros autores, podríamos calificar a las deidades del conjunto, como ejecuciones de calidad “menor”, aunque que sin duda, a estas alturas, valen mucho más por lo que representan para la historia del arte mexicano, ¿cuántos ilustrados de la época conocerían los atributos de *Tláloc* tomados de desempolvados códices? Las obras muestran a los dioses mexicas y el chichimeca –*Camaxtli*- son de cierta forma, expresiones de disciplinas que estaban en pleno crecimiento y desarrollo, como la antropología y la arqueología.

Nos jactamos de revelar la existencia de bocetos o maquetas de *Itzcóatl* y *Cuauhtémoc*, en una edición no cuidada del libro de indumentarias mexicanas de Peñafiel, errores que agradecemos por la inferencia que nos permitieron hacer. Otro “afortunado” error que nos permitió asegurar lo anterior, es la nomenclatura de “maqueta en yeso para el *Monumento a la Raza*”, en el catálogo del archivo Jesús F. Contreras de la UAA.

Tal vez sea aventurado –aunque no descartable- apreciar en el conjunto la inclusión de rasgos técnicos de las corrientes que florecieron en París en la segunda mitad del siglo XIX, tales como el *impresionismo*; pero sin duda, este momento en la vida de Jesús F. Contreras marcó el inicio de su evolución hacia las variantes del *modernismo*, como el *simbolismo*, lo que representa la entrada en las vanguardias que impactaron a toda una generación de nuevos artistas nacionales, principalmente escultores.

Es así, que a partir de su estancia en París, cuando se alimentó de la ciencia y el arte decimonónicos, Contreras avanza hacia los temas simbólicos, eróticos y de naturaleza introspectiva, que son evidentes en la *Malgré tout* (1898-1900) o el busto del *Beato Calansanz* (1898), entre muchas otras piezas, especialmente en la obra “íntima”, particularmente la surgida ante la amenaza de la pérdida de la vida, a causa del cáncer. Todas estas esculturas comparten el alejamiento de los cánones estéticos neoclásicos, al cambiarlos por detalles toscos o “accidentes” en el modelado, al estilo emblemático de Auguste Rodin, de quien sin duda conoció obra y muy posiblemente desde su primera estancia en París.

En cuanto a nuestros objetivos, podemos afirmar que hemos logrado el estudio más profundo a la fecha sobre los doce relieves que le dieron rostro a México ante el mundo en 1889; doce piezas que estuvieron en la mente y a la vista de gobernantes y artistas; doce esculturas cuya posesión se han disputado diversas instituciones; doce obras que han sufrido destinos y situaciones inverosímiles, con buenas intenciones pero con malos resultados.

Ahora sabemos la fundamentación histórico-mitológica de la serie *Dioses, reyes y héroes* mexicanos en París, e incluso detectamos algunas inconsistencias, quizás mínimas, tanto del proyectista como del artista ejecutor. Por supuesto, se nos abrieron interrogantes susceptibles de mayor indagación, como la pertenencia de Contreras a la masonería y si el Pabellón Mexicano tuvo una implicación esotérica, lo cual no descartamos tras conocer que particularmente durante el Porfiriato, los ritos y mensajes “ocultos” pero a la vista de todos estuvieron presentes en ceremonias y construcciones.

El posible ingreso de Jesús Fructuoso —o José Sebastián- en alguno de los ritos iniciáticos practicados en el país, explicaría el meteórico ascenso del artista. Aunque ya no fue abordado en el contenido de esta investigación, hay que señalar que la ayuda mutua es una de las primeras obligaciones de todo masón. ¿Qué mejor ayuda que la del presidente de la República?; además, es un compromiso que no acaba con la muerte, pues la viuda del “inválido del arte” (título ofrecido por Porfirio Díaz) continuó vinculada a la familia del líder máximo de la “Gran Dieta”, quien también le procuró diversos cargos públicos, incluyendo diputaciones. No sabemos hasta ahora si José F. Elizondo era masón, pero en el poema *post mortem* que el cuñado de Contreras le dedicó al artista, lo nombró como “mi hermano”, apelativo propio de los compañeros de logia.

En la serie escultórica vaciada en bronce para decorar la fachada del Pabellón de la República Mexicana en la Exposición Universal de París de 1889, podemos hacer varias lecturas, incluyendo la del retrato de una nación en proceso de consolidación, razón suficiente para otorgarle la dignidad y valor que merece. Los franceses conservaron su torre

Eiffel, ¿los mexicanos hemos preservado por lo menos en parte, al *Palacio Azteca* que fue su hermano menor en el Campo Marte?

Antes de cerrar este trabajo lanzamos una interrogante: ¿Quién, cómo y por qué autorizó que los relieves de *Cuauhtémoc* y los *Reyes de la Triple Alianza*, pasaran a manos del Ejército? Hemos revelado que por lo menos en una ocasión, las autoridades militares han negado el permiso para realizar copias de las obras que ahora se muestran en el Museo de Bethlemitas. Quizás es tiempo de que la Secretaría de la Defensa Nacional, acorde a los principios de protección al patrimonio cultural, permita que la docena escultórica sea reunificada, idealmente, con todas las piezas originales.

No redundaremos en la discusión de los resultados del presente trabajo de investigación, pero al escribirla corregida y en sentido positivo damos sentada su comprobación casi total: La serie *Dioses, héroes y reyes* de Jesús F. Contreras, representa el inicio de la transición del academicismo al modernismo en el arte escultórico latinoamericano, puede considerarse como una obra clave dentro de la línea artística que desembocó en el nacionalismo mexicano prehispanizante y es un manifiesto del programa político porfirista.

Ante nosotros está parte de ese gran legado de Jesús Fructuoso Contreras, que como su nombre lo dice, nos brindó muchos frutos. En nuestras manos está rescatarlos y dar cuenta de su valor, pues son un eslabón único de nuestra historia cultural, sin el que no podríamos comprender a plenitud nuestra herencia artística e ideológica, que ahora asumimos como propia y que en realidad se forjó con las manos que moldearon, cincelaron y fundieron en el crisol los elementos que ahora nos dan identidad.

Marco Antonio García Robles

Octubre de 2014

IX.- FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía, hemerografía y documentos

- 1.- Alberú, María del Carmen, et. al.: *La ciencia de las imágenes*. Universidad Iberoamericana: México, 1995.
- 2.- México, Appendini, Guadalupe: “Termópolis: Jesús F. Contreras”. *Excélsior*: México. Sección Sociales (sin número de página) 30 junio de 1968. AJFC-393
- 3.- Báez, Lira, Fernando: “La Academia de San Carlos en México. Los actores de la Independencia”. Participación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla para el *Primer Encuentro El Desarrollo de la Ciencia, la Tecnología y la Investigación, alrededor del periodo de la Independencia de México a la Revolución Mexicana 1810 a 1910*. Universidad de Guanajuato, Campus Guanajuato, 10 de septiembre de 2009
- 4.- Bargellini, Clara, et. al.: *Guía que permite captar lo bello: Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM: México, 1989.
- 5.- Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón: Madrid. 1971
- 6.- Brenes, Tencio, Guillermo: *Héroes y liturgias del poder: La ceremonia de la apoteosis. México, 6 de octubre de 1910*. Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, vol. IV, núm. 106. Costa Rica. 2004.
- 7.- Castiñeiras González, Manuel Antonio: *Introducción al método iconográfico*. Ariel Patrimonio Histórico: Barcelona. 2005.
- 8.- Contreras Chávez, Jesús Fructuoso. *Informe, en que Jesús F. Contreras, escultor, expone algunas ideas sobre la instrucción artística nacional*. Archivo Jesús F. Contreras (Bóveda Jesús F. Contreras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes): México, ¿1895? AJFC 0089-001.

- 9.- Contreras Vargas, Jannen, et. al. *Dictamen de daños a la estatua ecuestre de Carlos IV conocida como "El Caballito"*. Conaculta / INAH: México, 2013.
- 10.- _____ et. al.: "Toque de Midas: la eliminación de pátinas en monumentos de bronce". En *Notas corrosivas*. (Memorias de Tercer Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales, documento digital). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. INAH: 2013. s/n
- 11.- De los Reyes, Aurelio. *La enseñanza del dibujo en México, siglos XIX y XX*. Universidad Autónoma de Aguascalientes: Aguascalientes, 2014.
- 12.- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Cambridge University Press. New York, 2001.
- 13.- Díaz y de Ovando, Clementina: *México en la Exposición Universal de 1889*. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 61. UNAM: México, 1990.
- 14.- Díaz Mimiaga, Manuel. *Informe*. En Ramírez, Fausto: *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*. En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1988.
- 15.- Dubernard, Luis Everaert: *La bella época en México*. Salvat: México, 1993.
- 16.- Durán, Diego: *Libro de los Ritos y Ceremonias en las Fiestas de los Dioses y Celebración de Ellas*. Incluido en *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. (Edición paleográfica de Ángel Ma. Garibay K) Porrúa: México, 2006.
- 17.- Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. Lumen: Barcelona, 2000.
- 18.- Estrada, Ezequiel: *Semblanzas Hidrocálidas II*. Talleres Gráficos del Estado: Aguascalientes, 1989.

- 19.- Fernández, Justino: *Arte Mexicano: de sus orígenes a nuestros días*. Porrúa: México, 1989
- 20.- _____: *Estética del Arte Mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México, 1972
- 21.- _____, et. al: *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana*. (Tomo III: Arte Moderno y Contemporáneo). Editorial Herrero: México (impreso en Verona, Italia), 1971.
- 22.- Fulton, Christopher: *Cuauhtémoc Awakened*. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm.35. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2008.
- 23.- Galarza, Joaquin: “Lire l’image aztèque”. En *Communications*. No. 29. Paris. 1978.
- 24.-Gravelot (Bourguignon, Hubert-François) et Couchin, Charles-Nicolas: *Iconologie par Figures, ou Traité complez des Allégories Emblêmes*. París, 1791
- 25.-Herrera Feria, María de Lourdes: *La puesta en escena de la modernidad y el progreso: La participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX*. En: *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Año 3, No. 5. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Puebla, 2005.
- 26.- Krauze, Enrique: *Porfirio: El poder*. Clío: México, 1993
- 27.- Mandujano, Miguel. *Entre ficción y mentira: Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Editorial Académica Española: Saarbrücken (Alemania), 2011.
- 28.- Matos Moctezuma, Ma. Fernanda (Coord.): *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. INBA: México, 2010.
- 29.- Martínez Assad, Carlos R.: *La Patria en el Paseo de la Reforma*. Fondo de Cultura Económica/UNAM: México, 2005.

- 30.- Montaner Frutos, Alberto: “Los clásicos, la emblemática y la razón del Estado”. *Estudios de Literatura Oral*. Portugal. Universidade do Algarve. 251-256. 2007-2008. Números 13-14.
- 31.- Moyssén, Xavier. “El nacionalismo y la arquitectura”: En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 55. UNAM: México, 1986.
- 32.- Lombardo de Ruiz, Sonia: *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 1994, México, INAH, t.1, 213-214. Citado a su vez en Ruiz Naufal, Víctor. “Historia e Historicidad en la Pintura Finisecular Mexicana”. *Estudios*. México, ITAM, invierno 2006. 40-41. Núm. 79. Vol. IV.
- 33.- Panofsky, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma: Madrid. 1987.
- 34.- Pastor, Luis G.: *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. (Traducción de la versión original de Gravelot et Chochin). Tomo I. Imprenta Económica: México, 1866.
- 35.- Peñafiel, Antonio: *Explication de l'Édifice Mexicain à L'Exposition Internationale de Paris, en 1889*. D'Espasa: Barcelona, 1889.
- 36.- _____: *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento: México, 1903.
- 37.- _____: *Monumentos del Arte Antigo Mexicano*. A. Asher & Co: Berlín, 1890.
- 38.- Pérez Walters, Patricia: *Alma y bronce: Jesús F. Contreras, 1866-1902*. Fotografía de Carlos Contreras de Oteyza. Instituto Cultural de Aguascalientes: Aguascalientes, 2002.
- 39.- Ramírez, Fausto: “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”. En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1988.

- 40.- Ramírez, Hurtado, Luciano. *El Archivo de Jesús F. Contreras y su importancia para la investigación de temas histórico-artísticos*. (Texto preparado para el 2do. Festival artes, "Arte y Universidad", UAA, Centro de las Artes y la Cultura, del 11 de septiembre al 26 e octubre de 2012; Bóveda Jesús F. Contreras, viernes 28 de septiembre de 2012, 20:00 horas.
- 41.- _____: *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 2008.
- 42.- _____: "Una iconología publicada en México en el siglo XIX". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 53 (sobretiro del artículo). UNAM: México, 1983.
- 43.- _____: "Vertientes nacionalistas en el modernismo". En *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM: México, 1986.
- 44.- _____ et. al.: *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM: México, 2004
- 45.- Ripa, Cesare: *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali*. Roma, 1593.
- 46.- Riva Palacio, Vicente: *México a través de los siglos*. Tomo primero (edición de 10 tomos, facsimilar de la edición original 1884-1889). Editorial Cumbre: México, 1981
- 47.- Rodríguez López, María Guadalupe: *Jesús F. Contreras en las Exposiciones Universales de París, 1889-1900* (tesis para obtención del título de Licenciatura en Historia). Universidad Autónoma de Aguascalientes: Aguascalientes, 2013.
- 48.- Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de arte en el siglo XIX: Estudios y documentos III (1879-1902)*. Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1997 (1ª. Edición 1964).

49.- Romo Medina, Miguel. *Discurso en ocasión de homenaje a Jesús F. Contreras*. Bóveda Jesús F. Contreras / Universidad Autónoma de Aguascalientes: Aguascalientes, 1984. AJFC-0336.

50.- Sahagún, Bernardino: *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. (Reproducción del original publicada por la World Digital Library, con el patrocinio de la Unesco): www.wdl.org/en/item/10096

51.- Sánchez Arreola, Flora Elena: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1996.

52.- Sánchez Gara R., Evaristo: *Reporte de Condición*. (oficio y legajo de documentos periciales). Instituto Cultural de Aguascalientes (Copia propiedad del Museo de Aguascalientes). 2003.

53.- Tena, Rafael: *La religión mexicana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia: México, 2012.

54.- Tenorio Trillo, Mauricio: *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. (Traducción de Germán Franco). Fondo de Cultura Económica: México, 1998.

55.- _____: *De cómo ignorar*. Centro de Investigación y Docencia Económicas, Fondo de Cultura Económica: México, 2000.

56.- Valdivia, Benjamín: *Ontología y Vanguardias*, orígenes de la estética de la fragmentación, Caligrama: Querétaro, México, 2013.

57.- Vasallo, Roberta. *La arquitectura del hierro en México durante el Porfiriato*. (Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2013.

58.- Vázquez Mantecón, María del Carmen: *Muerte y vida eterna de Benito Juárez: el deceso, sus rituales y su memoria*. Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM: México, 2006.

59.- Zemsz, Abraham: “Le tlacuilo et les deux conventions”. En *Communications*. No. 29. Paris. 1978.

Fuentes electrónicas

60.- Aguilar Enriquez, María de Lourdes et. al. “La Flora del Escudo Nacional Mexicano”. En *Polibotánica*. No. 18. México, 2004. pp. 53-73. Consultado en versión digital en mayo de 2014:

<http://www.herbario.encb.ipn.mx/pb/pdf/pb18/escu.pdf>

61.- Alvaz, Luis: *El Rincón del Poeta*. (Blog):

<http://luisalvaz.blogspot.mx/2007/09/malgr-tout.html>

62.- Revista *Arqueología Mexicana*:

<http://www.arqueomex.com/S9N5n12Esp40.html>

63.- Carrizosa, Paula. “Denunció Aguilar falta de pago por la restauración a escultura de Zaragoza”. En *La Jornada de Oriente*. Puebla. 4 de abril de 2012. Consultada el domingo 6 de abril de 2014:

http://www.lajornadadeorient.com.mx/noticia/puebla/denuncio-aguilar-falta-de-pago-por-la-restauracion-de-la-escultura-de-zaragoza_id_5773.html

64.- Chávez, Carlos. “Obras en mantenimiento”. En *Zócalo Saltillo*. 16 de junio de 2011. Consultada el domingo 6 de abril de 2014:

<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/obras-en-mantenimiento>

65.- “Cuitláhuac”. En la página oficial del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana. Consultada en mayo de 2014:

http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=497:cuitlahuac-excremento-seco&catid=26:-epoca-prehispanica&Itemid=33

66.- Giráldez Fernández, Miguel F. “Calasanz y Justo Sierra: ¿hacia una nueva lectura de la historia de la educación en México?”. En *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*. No. 19. Edición digital consultada en mayo de 2014:

<http://www.eumed.net/rev/rucc/19/mfgf.htm>

67.- “La estatua de Ignacio López Rayón en Paseo de la Reforma será restaurada”. (Comunicado 1587/2012). Sitio de internet oficial de Conaculta. México, 25 de julio de 2012. Consultado el domingo 06 de abril de 2014:

http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=22065#.U0GlsRxo_Ie

68.- “Los tlatoanis mexicas”. En *Arqueología Mexicana*. Consultado en su versión digital en mayo de 2014:

<http://www.arqueomex.com/S9N5n12Esp40.html>

69.- Márquez, Roberto J. *Crónicas de México*. Blog consultado en mayo de 2014:

<http://www.cronicasdemexico.com/readnews.asp?nid=77>

70.- Moreno, Uscanga: “Una lectura plástica del arte prehispánico de las culturas del golfo”. En la revista *Litoral-e*, Instituto Veracruzano de la Cultura: Veracruz, 2014. p. 20. Consultado en versión electrónica el 1 de octubre de 2014:

http://www.litorale.com.mx/litorale/edicion3/PDF/07_Lectura_plastica_culturas_del_golfo.pdf

71.- Redacción (presumiblemente un boletín de prensa de la Universidad Autónoma de Aguascalientes). “José Sebastián Contreras, nombre verdadero de Jesús Fructuoso Contreras”. En *La Jornada Aguascalientes*. México. 30 de septiembre de 2012. Consultado en junio de 2013 de la versión electrónica:

www.lja.mx/2012/09/jose-sebastian-contreras-nombre-verdadero-de-jesus-fructuoso-contreras/

72.- “Reubicación de Esculturas al Museo de Aguascalientes”. *Grúas Salas*. Página corporativa consultada en mayo de 2014:

<http://www.gruassalas.mx/admin/?p=42>

Otras fuentes

73.- García Robles, Marco Antonio. *Entrevista con Alejandro Sandoval*. (Inédita) Realizada el jueves 10 de octubre de 2013, previo a la presentación de un libro del poeta en la Presidencia Municipal de Aguascalientes, en el marco del *Tercer Festival de la Ciudad*.

74.- _____. *Entrevista con Fausto Ramírez*. (Inédita) Realizada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM a principios de 2013.

75.- _____. *Entrevista a María Patiño*. (Inédita) Realizada el 14 de octubre de 2013 en el Museo de Aguascalientes.

76.- _____. *Entrevista a Salvador Gallardo Topete*. Realizada en mayo de 2014.

77.- Viveros Lozano, Alberto. *Entrevista al ingeniero Jorge Díaz de León Valdivia*. En el noticiario Buenos Días Aguascalientes. Radio BI (790 AM), Radiogrupos. Martes 12 de marzo de 2013. 8:30-9:00 hrs.

ANEXOS

ANEXO 1

Dictamen realizado por el Cencropam en 2003 a los relieves *Cacama* y *Cuitláhuac* de Jesús F. Contreras en su emplazamiento del Casino de la Feria en Aguascalientes. Evaristo Sánchez / Cencropam / INBA, 2003.

ANEXO 2

Estado de conservación de ocho relieves de bronce del escultor Jesús F. Contreras pertenecientes al Museo de Aguascalientes. Elaborado por la restauradora Laura Verónica Balandrán González. Centro INAH Aguascalientes (Delegación del Instituto Nacional de Antropología e Historia). Octubre de 2014.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ANEXO 1



Instituto Cultural de Aguascalientes



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

9 de Octubre de 2003

SR. WALTER BOELSTERLY U.
DIRECTOR DEL CNCRPAM-INBA
SAN ILDEFONSO No. 60
MÉXICO , D.F.

Por medio de éste me dirijo a usted para informarle del Reporte de Condición actual de las siguientes obras de JESÚS F. CONTRERAS, que se encuentran en el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos.

- 1.- "CUITLAHUAC"
ALTORRELIEVE
BRONCE
3.55 X 3.25 MTS.
- 2.- "CACAMATZIN"
ALTORRELIEVE
BRONCE
3.55 X 2.26 MTS.

Dichas obras fueron dañadas por el vandalismo de la siguiente manera.

- 1.- CUITLAHUAC.- Presenta manchas y escurrimientos de diferentes tipos de bebidas , o alimentos sólidos.
- 2.- CACAMATZIN.- Presenta al igual que el anterior manchas y escurrimientos de diferentes tipos de bebidas, o alimentos sólidos. Además presenta una fractura en el cuadrante superior izquierdo, provocada por una mala colocación al muro, ya que fue forzado haciéndole perforaciones nuevas para que quedara en ese sitio.

Es urgente retirar los Altorrelieves de éstos espacios, ya que dicho Patronato, no ha cumplido con el convenio que hizo con el Instituto Cultural de Aguascalientes.



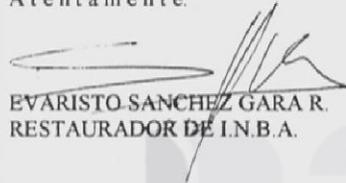


Instituto Cultural de Aguascalientes



Sin otro particular, le envío un cordial saludo.

Atentamente.



EVARISTO SANCHEZ GARA R.
RESTAURADOR DE I.N.B.A.

c.c.p. ARCHIVO.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



REPORTE DE CONDICIÓN

DATOS GENERALES

Autor: JESUS F. CONTRERAS.

Título: "CACAMATZIN"

Técnica: RELIEVE EN BRONCE.

Medidas: 3.55 x 2.26 cms.

Colección y/o Museo: INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES.

Nº de inv: _____

Exposición: _____

Sede: _____

FOTOGRAFÍA O DIAGRAMA



OBSERVACIONES

CLAVES O SIMBOLOGÍA

	Rayón
	Esgrafiado
	Rotura
	Perforación
	Agrietado
	Agrietado activo
	Acazuelado
	Desprendimiento

	Barniz pasmado o azulado
	Reintegración alterada o repinte
	Mancha de humedad
	Erosión
	Líneas de trabajo
	Abolladuras
	Deformación de soporte
	Materiales ajenos.

Elaboró: SR. EVARISTO SANCHEZ GARAY R.	Modificaciones al estado: _____
Responsable: _____	Detectó: _____
Fecha: 9 DE OCTUBRE DEL 2003.	Fecha: _____

ASPECTO GENERAL

Soporte: _____

Superficie: _____

Reverso: _____

Marco: _____

RESTRICCIONES DE MOVILIDAD

Puede viajar libremente ()

Puede viajar dentro del país ()

Puede viajar dentro de la ciudad ()

Puede moverse dentro del museo ()

Inamovible ()

CONDICIONES DE EXHIBICIÓN

Humedad _____

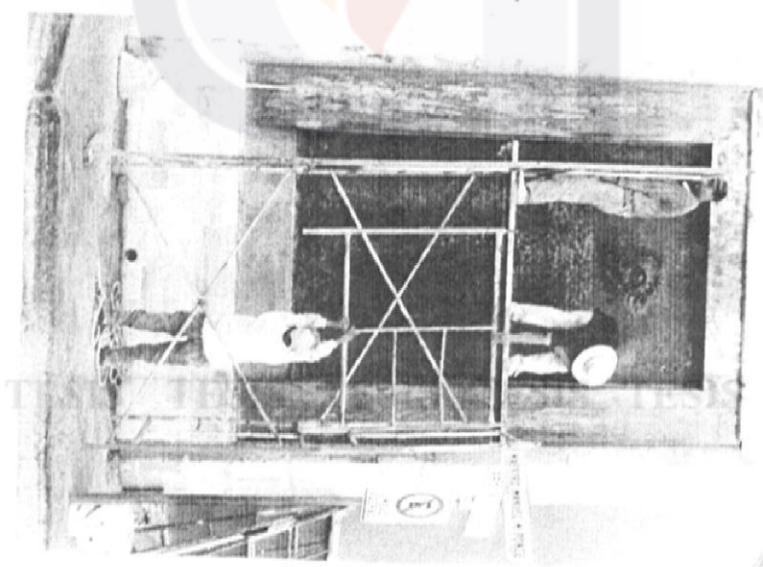
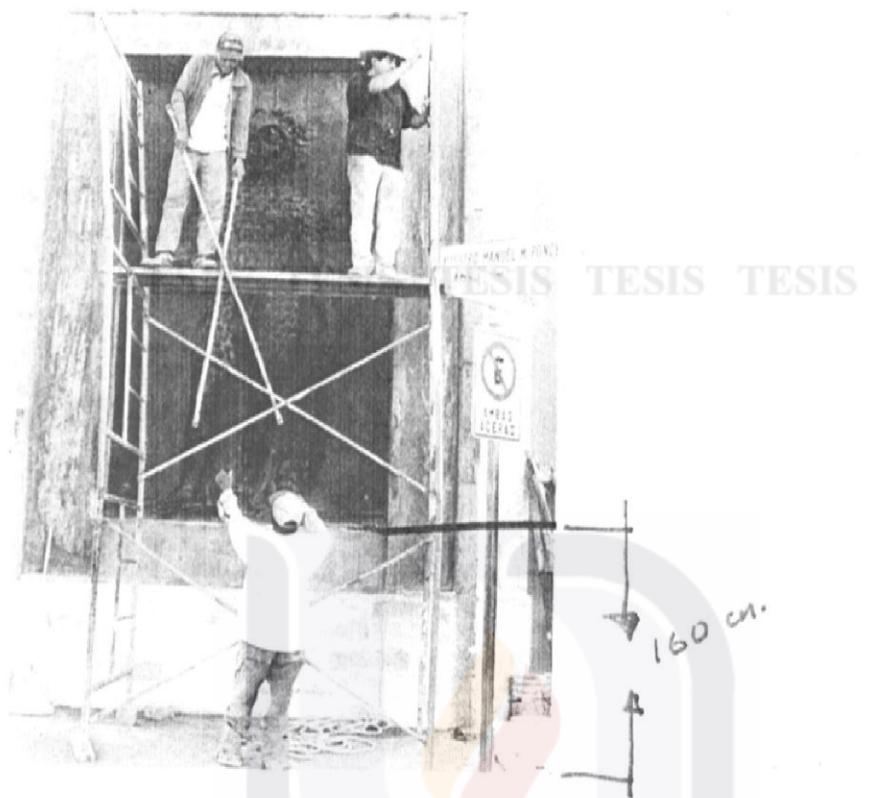
Temperatura _____

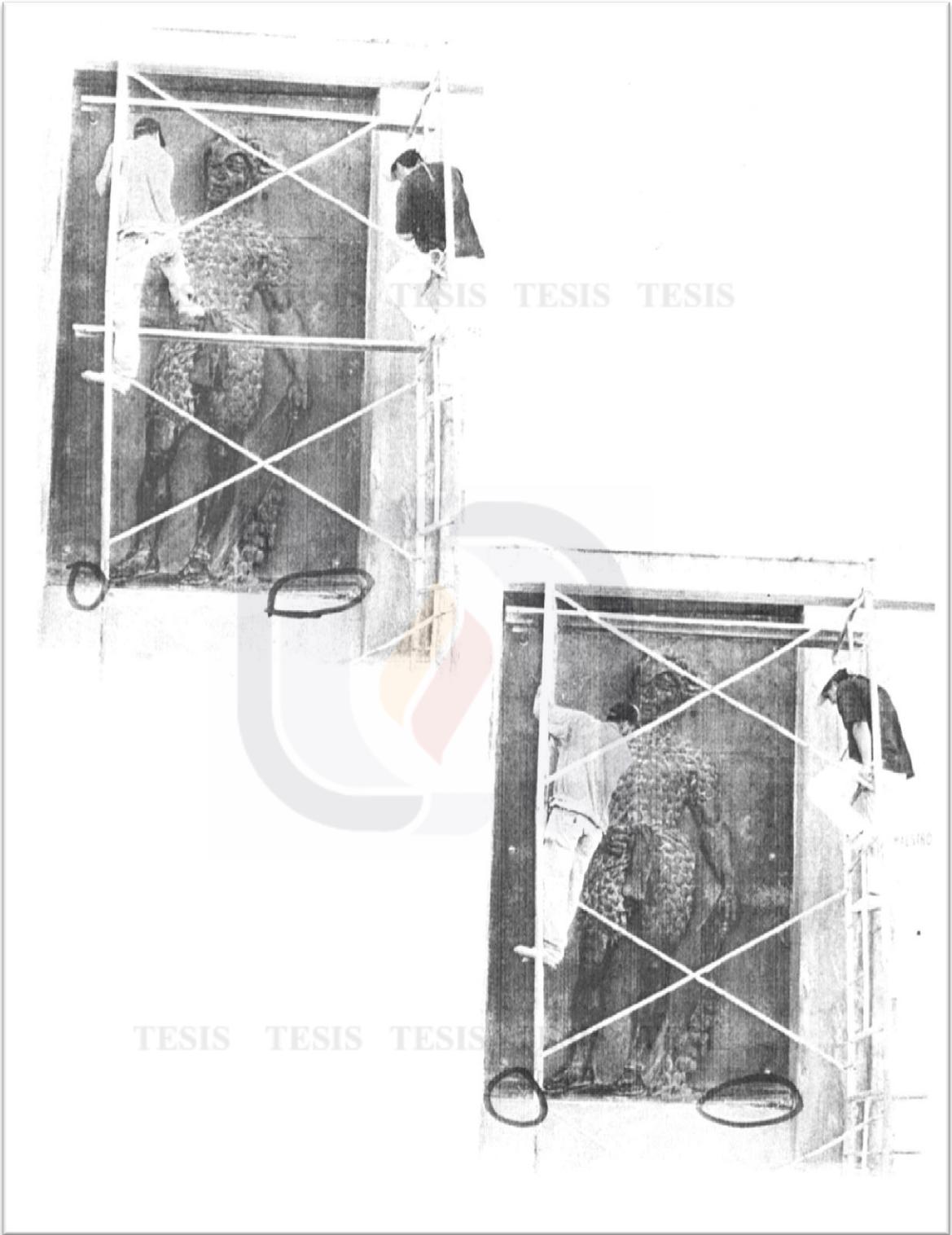
Iluminación _____

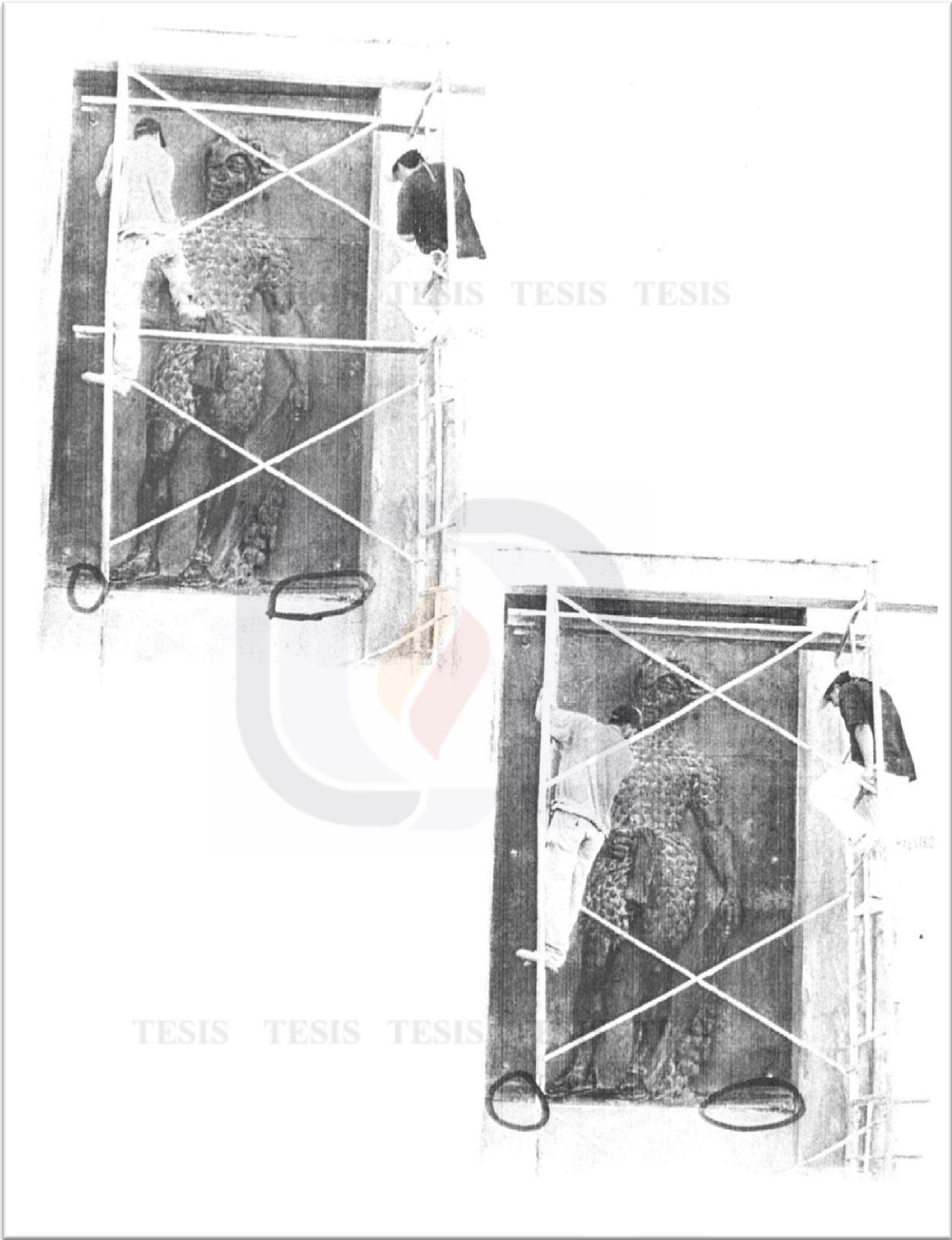
Seguridad _____

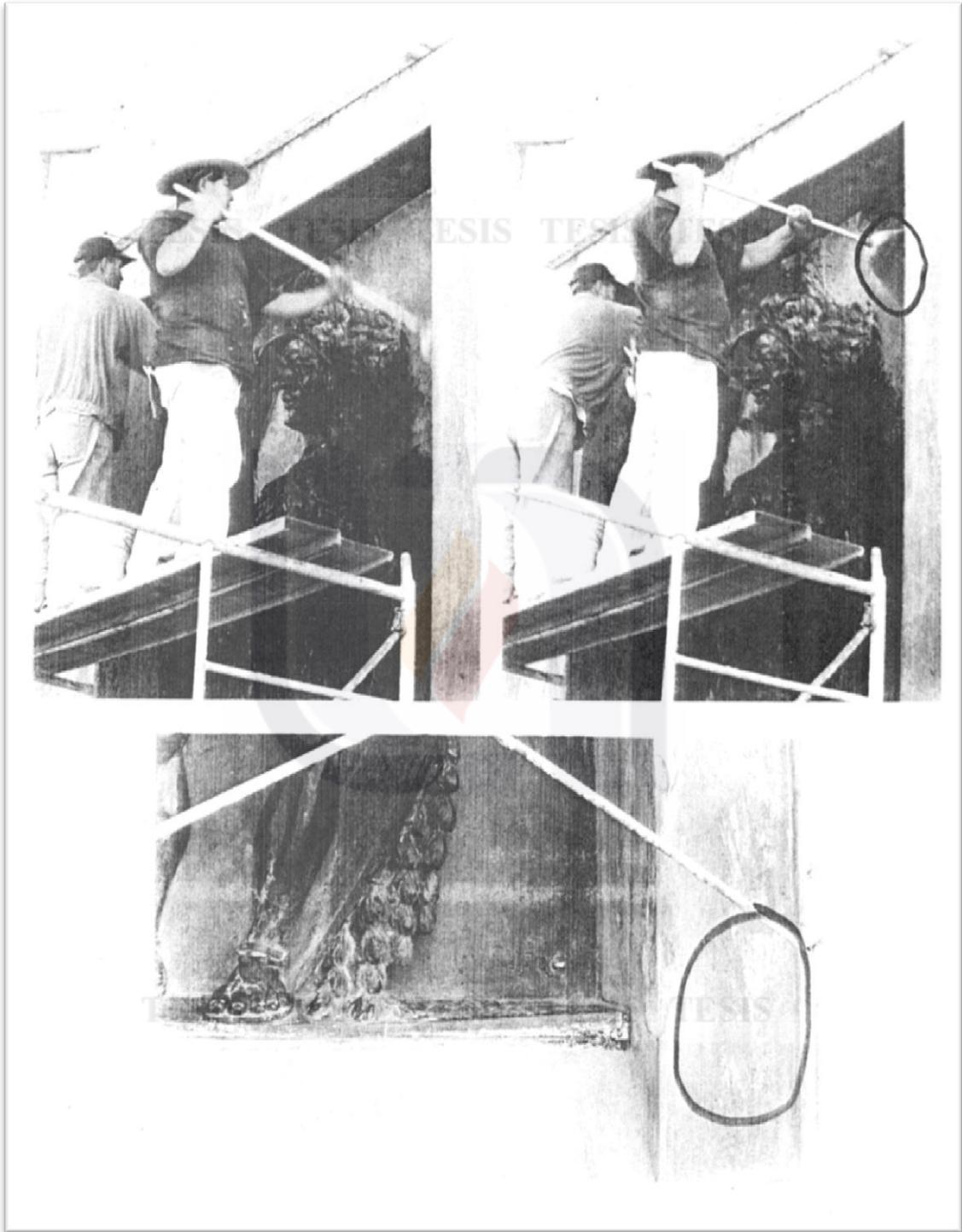
Capelo Sí () NO ()

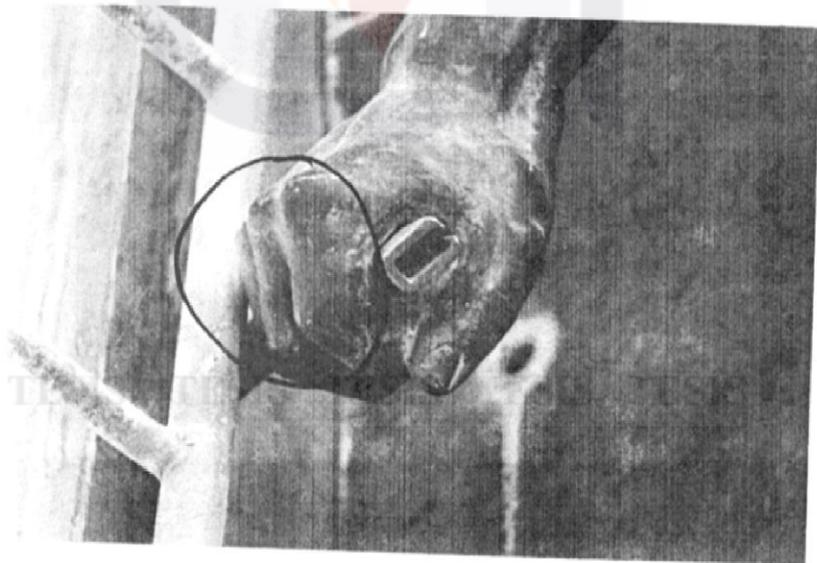
REGISTRO DE MOVIMIENTOS			
INSTITUCIÓN	FECHA	RESPONSABLE	FIRMA
			
<p>TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS</p>			



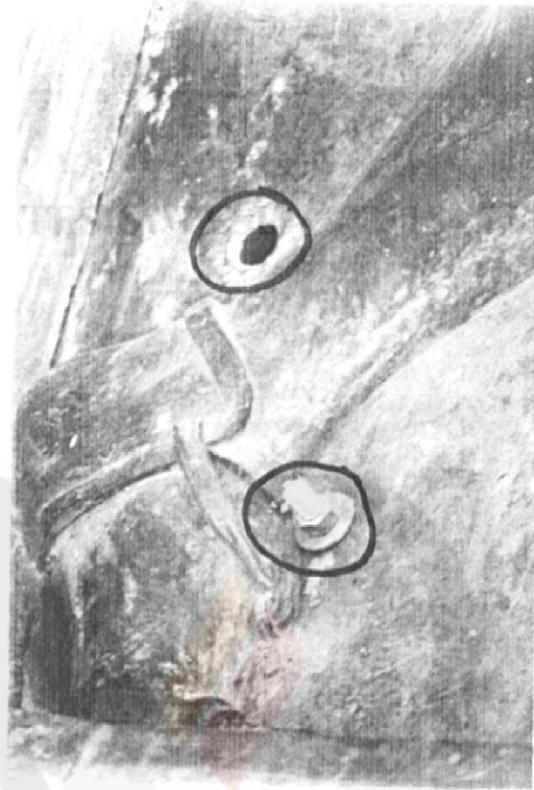






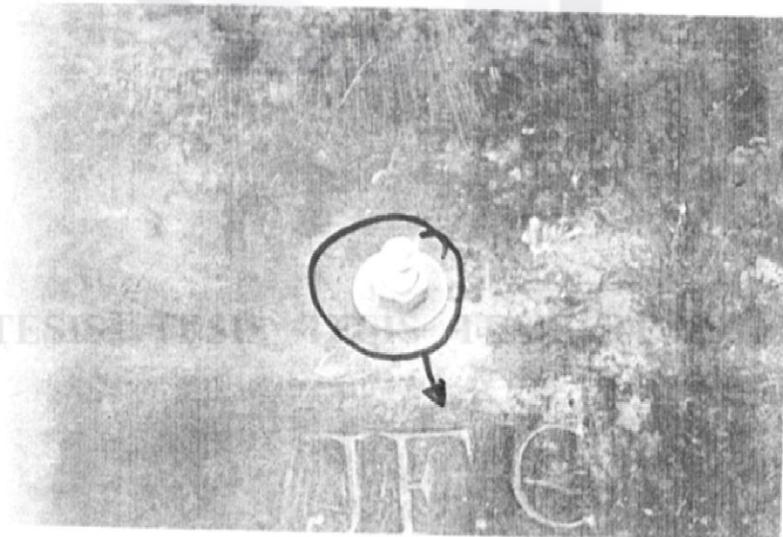


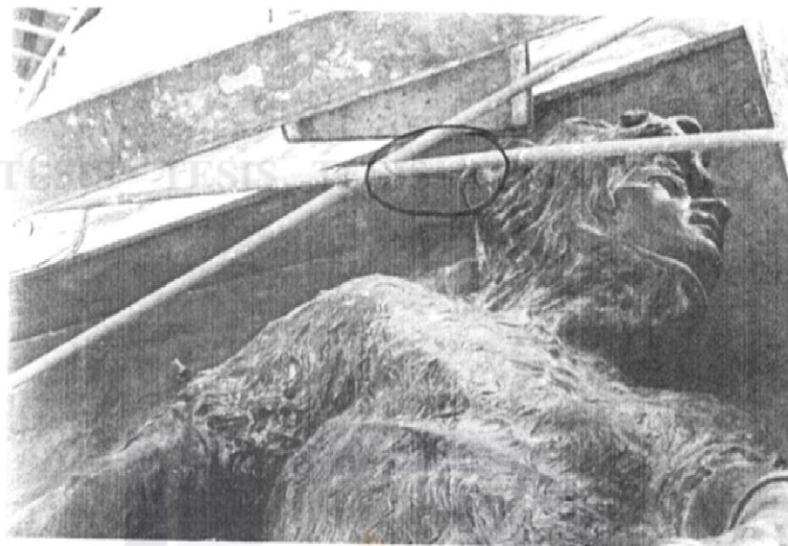
TESIS

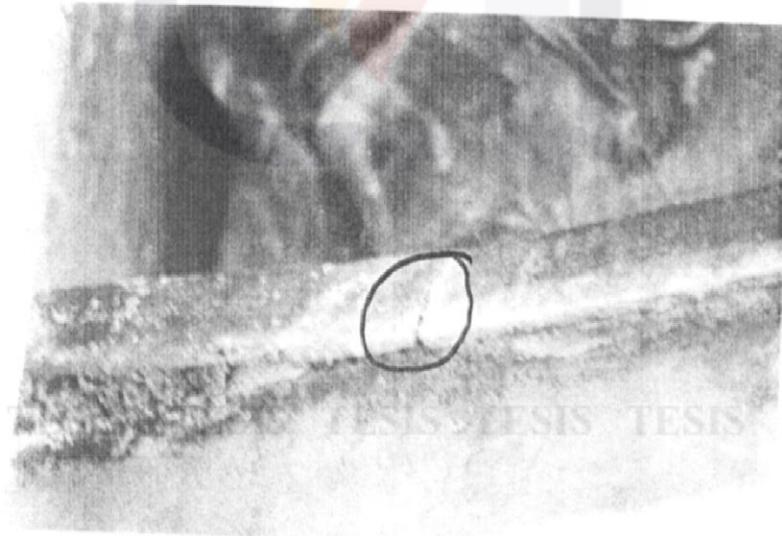


SIS

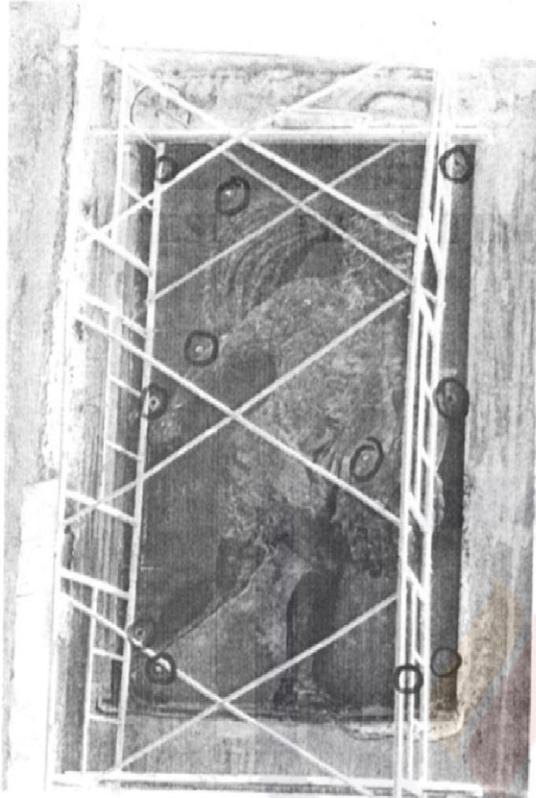
TESIS







TESIS TESIS TESIS



TESIS TESTS

REPORTE DE CONDICIÓN

(DICTAMEN PREVIO) - CASA DE LA CULTURA

DATOS GENERALES

AUTOR: JESUS CONTRERAS

TÍTULO: "CACAMATZIN"

TÉCNICA: RELIEVE EN BRONCE

MEDIDAS: 3.55 x 2.26 cms.

COLECCIÓN Y/O MUSEO: INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES Nº DE INV: _____

EXPOSICIÓN: _____ SEDE: _____

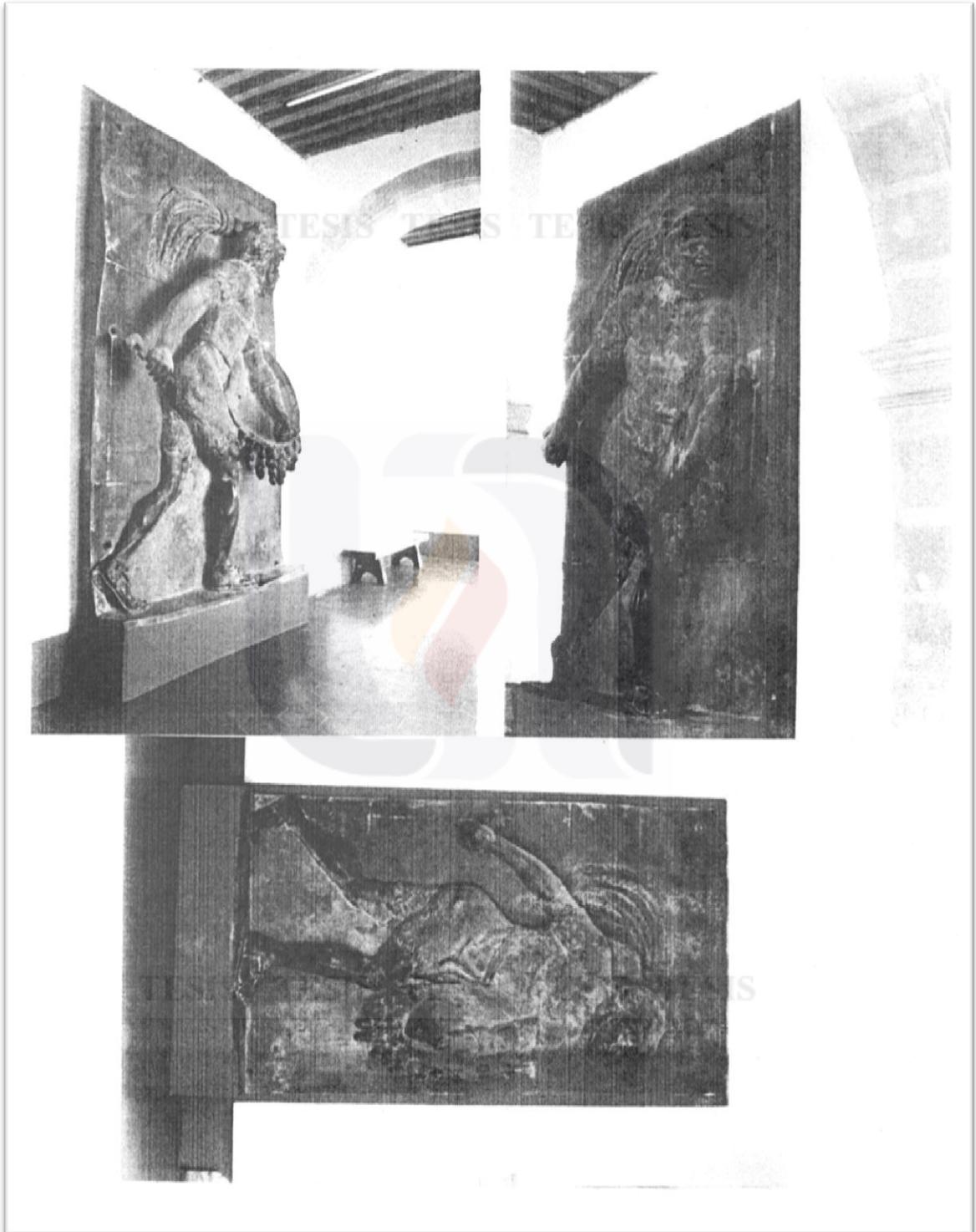
FOTOGRAFÍA O DIAGRAMA



OBSERVACIONES

CLAVES O SIMBOLOGÍA

	RAYÓN		BARNIZ PASMADO O AZULADO
	ESGRAFIADO		REINTEGRACIÓN ALTERADA O REPINTE
	ROTURA		MANCHA DE HUMEDAD
	PERFORACIÓN		EROSIÓN
	AGRIETADO		LÍNEAS DE TRABAJO
	AGRIETADO ACTIVO		ABOLLADURAS
	ACAZUELADO		DEFORMACIÓN DE SOPORTE
	DESPRENDIMIENTO		MATERIALES AJENOS



REPORTE DE CONDICIÓN

(DICTAMEN PREVIO - CASA DE LA CULTURA)

DATOS GENERALES

AUTOR: JESUS CONTRERAS

TÍTULO: "CUITLAHUAC"

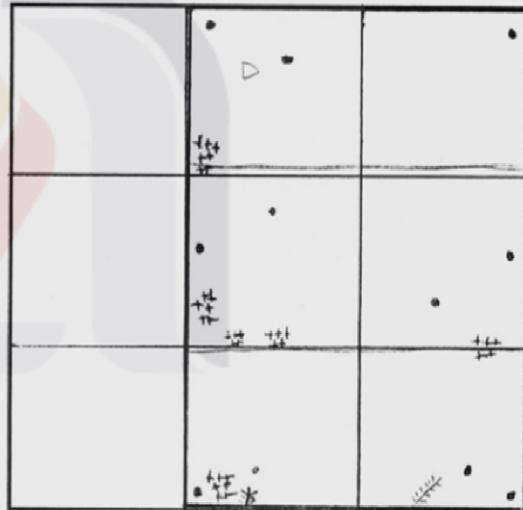
TÉCNICA: RELIEVE EN BRONCE

MEDIDAS: 3.55 x 3.25 cms.

COLECCIÓN Y/O MUSEO: INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES Nº DE INV: _____

EXPOSICIÓN: _____ SEDE: _____

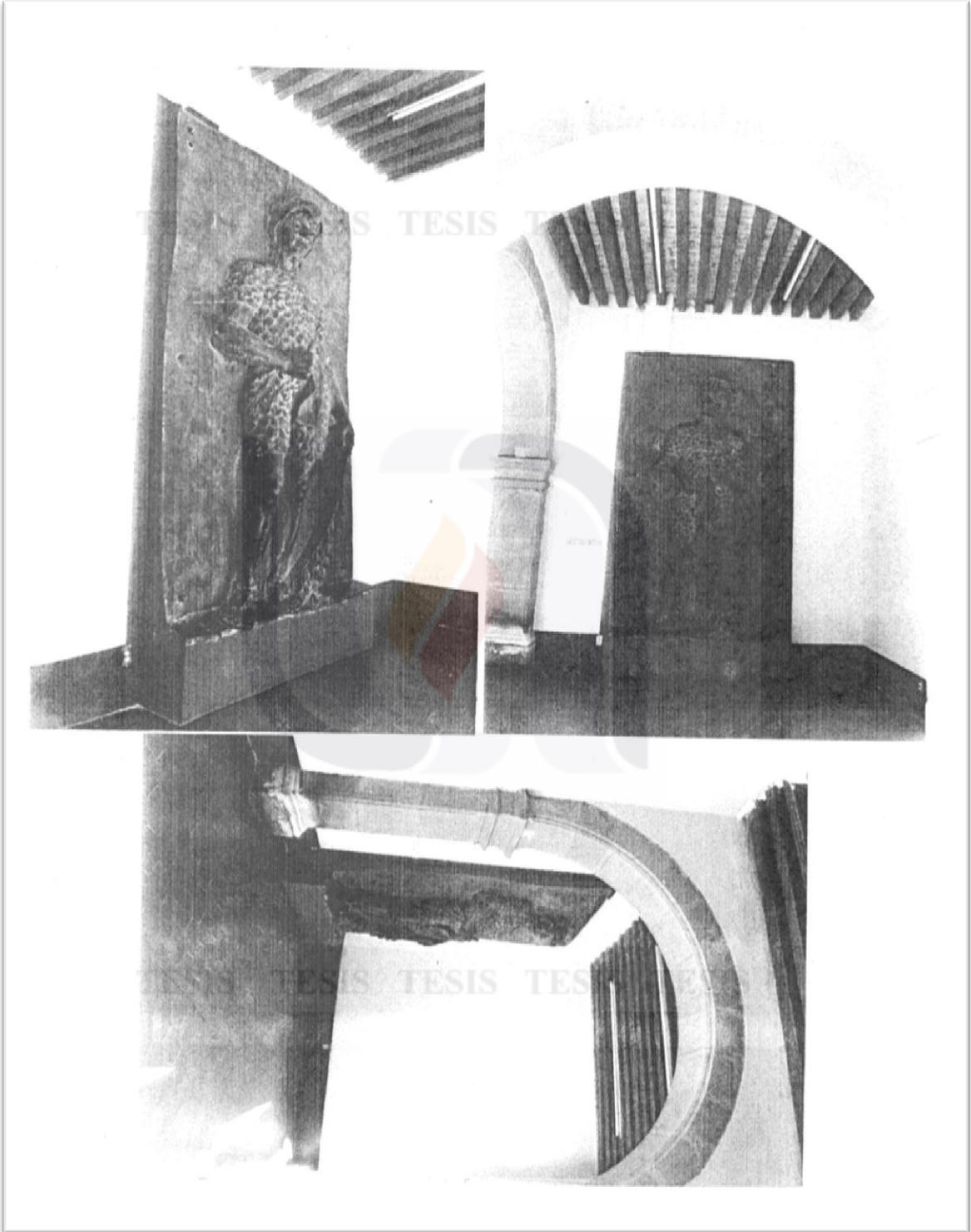
FOTOGRAFÍA O DIAGRAMA



OBSERVACIONES

CLAVES O SIMBOLOGÍA

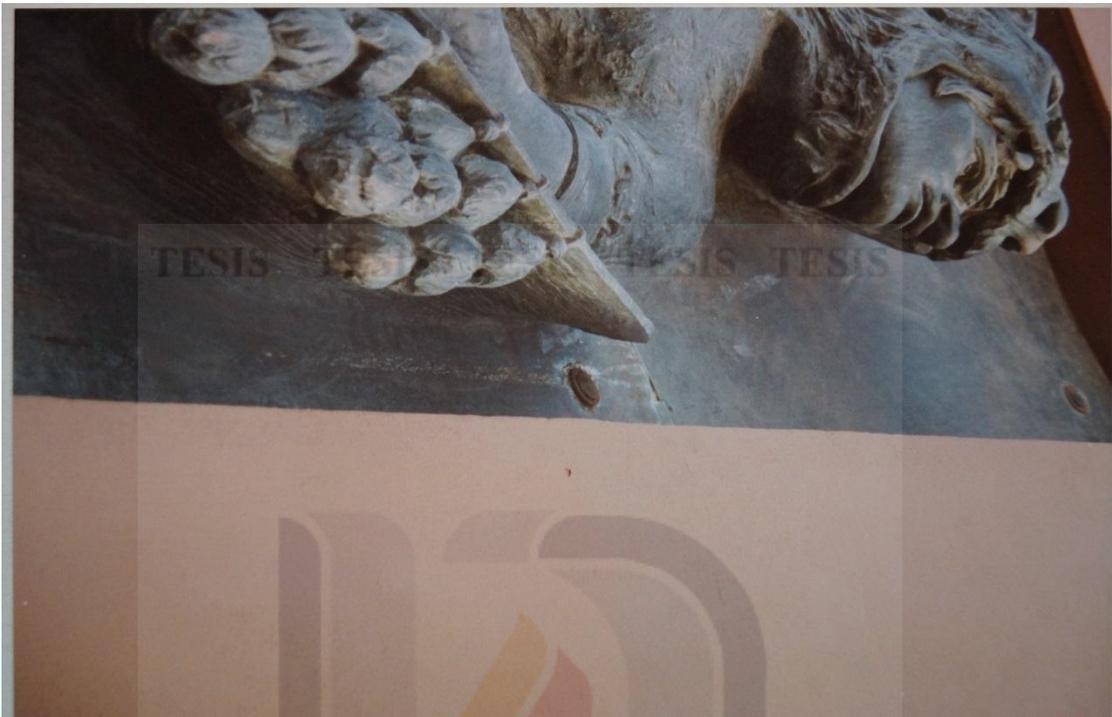
RAYÓN	BARNIZ PASMADO O AZULADO
ESGRAFIADO	REINTEGRACIÓN ALTERADA O REPINTE
ROTURA	MANCHA DE HUMEDAD
PERFORACIÓN	EROSIÓN
AGRIETADO	LÍNEAS DE TRABAJO
AGRIETADO ACTIVO	ABOLLADURAS
ACAZUELADO	DEFORMACIÓN DE SOPORTE
DESPRENDIMIENTO	MATERIALES AJENOS



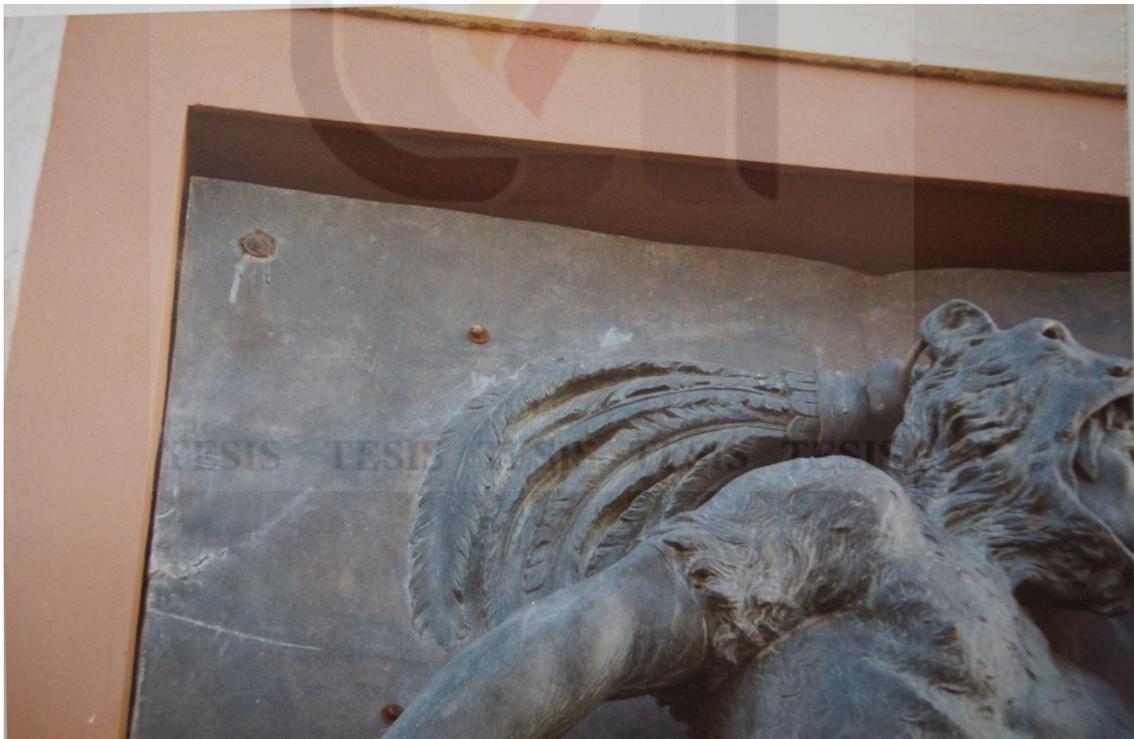
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



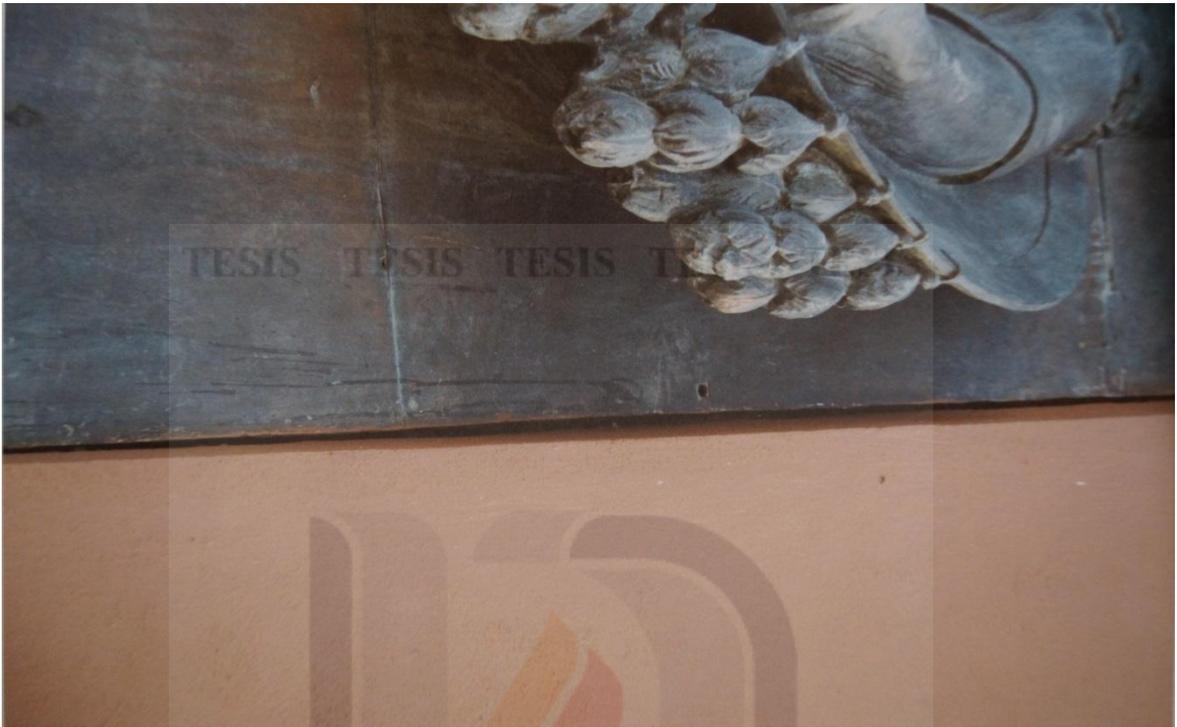
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



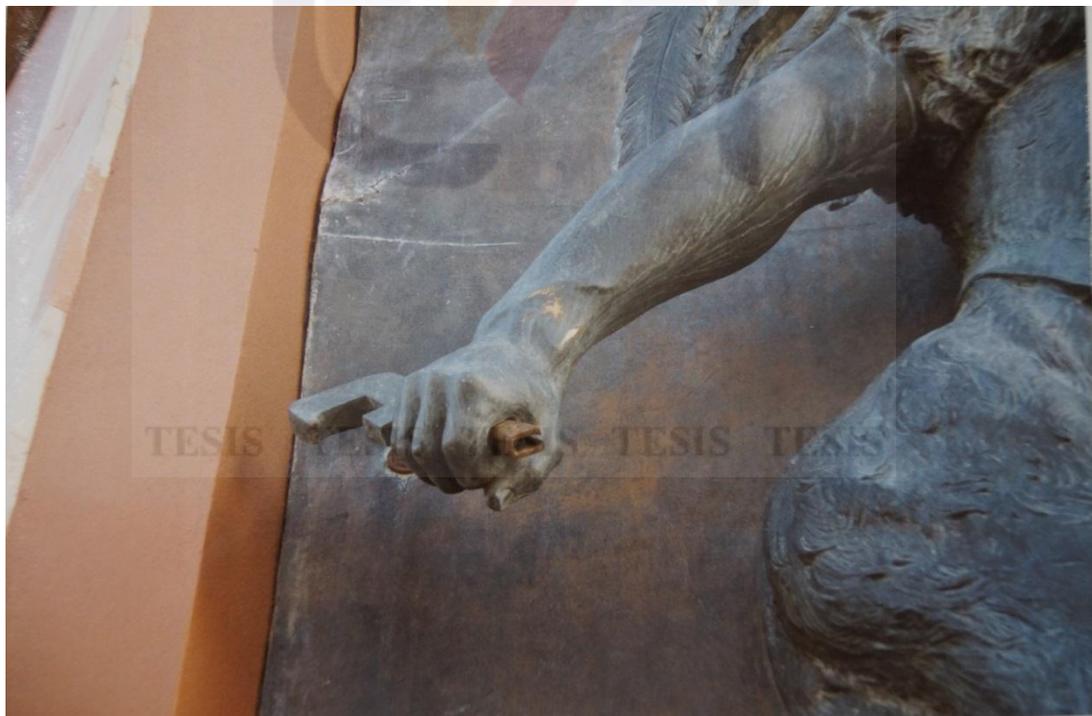
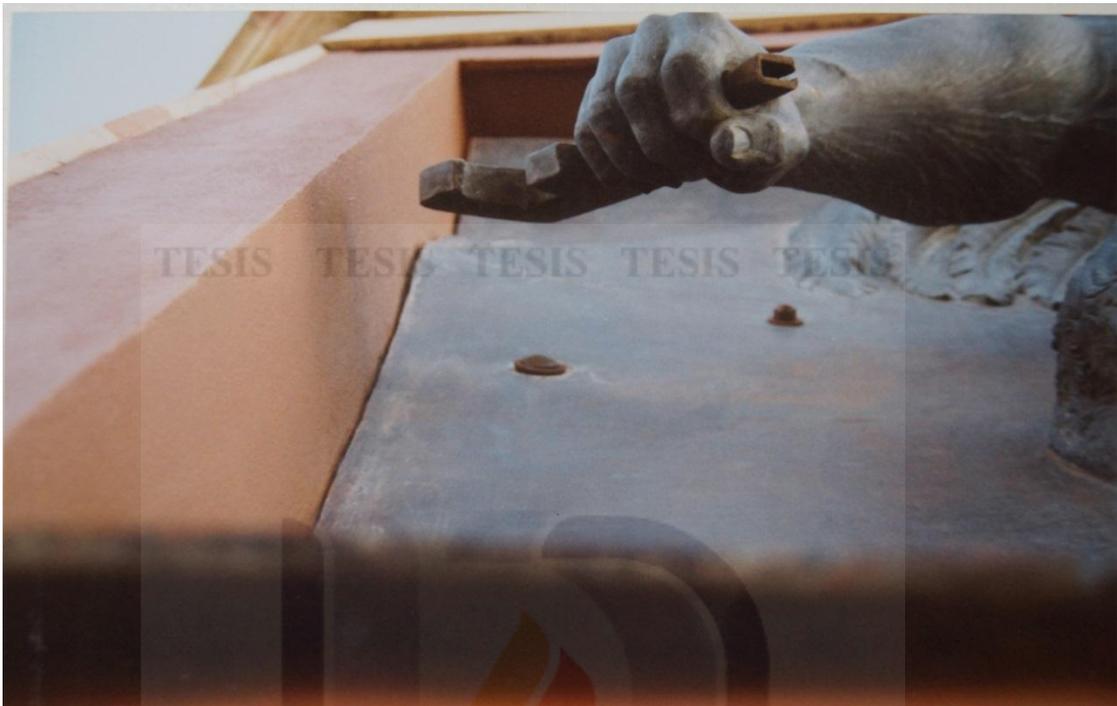
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



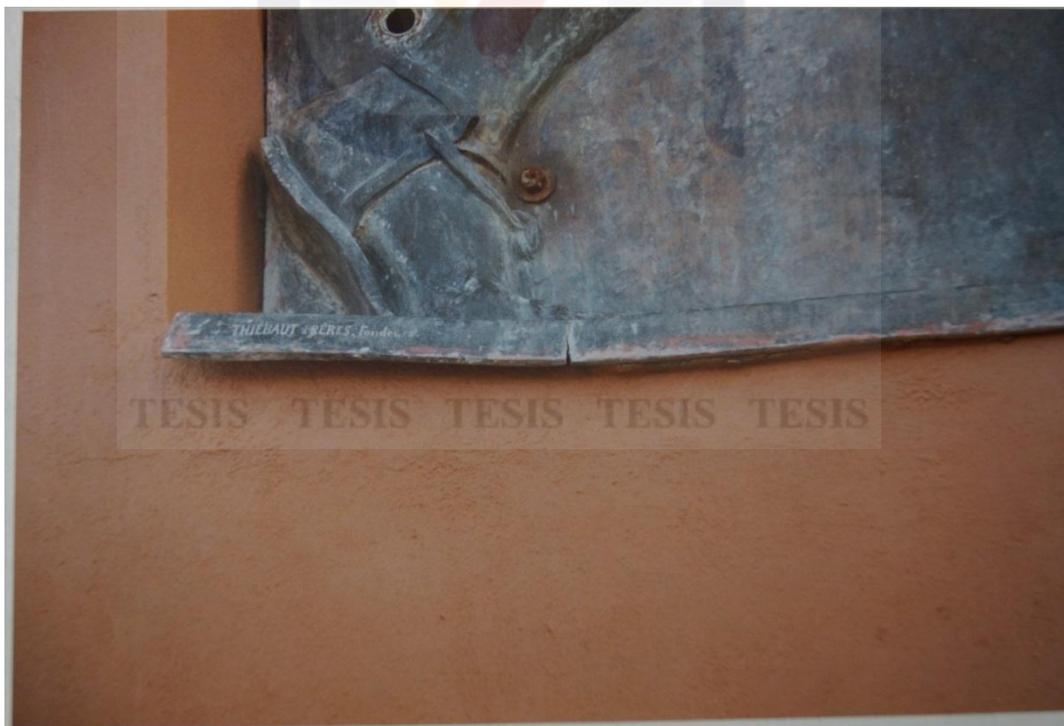
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CACAMATZIN



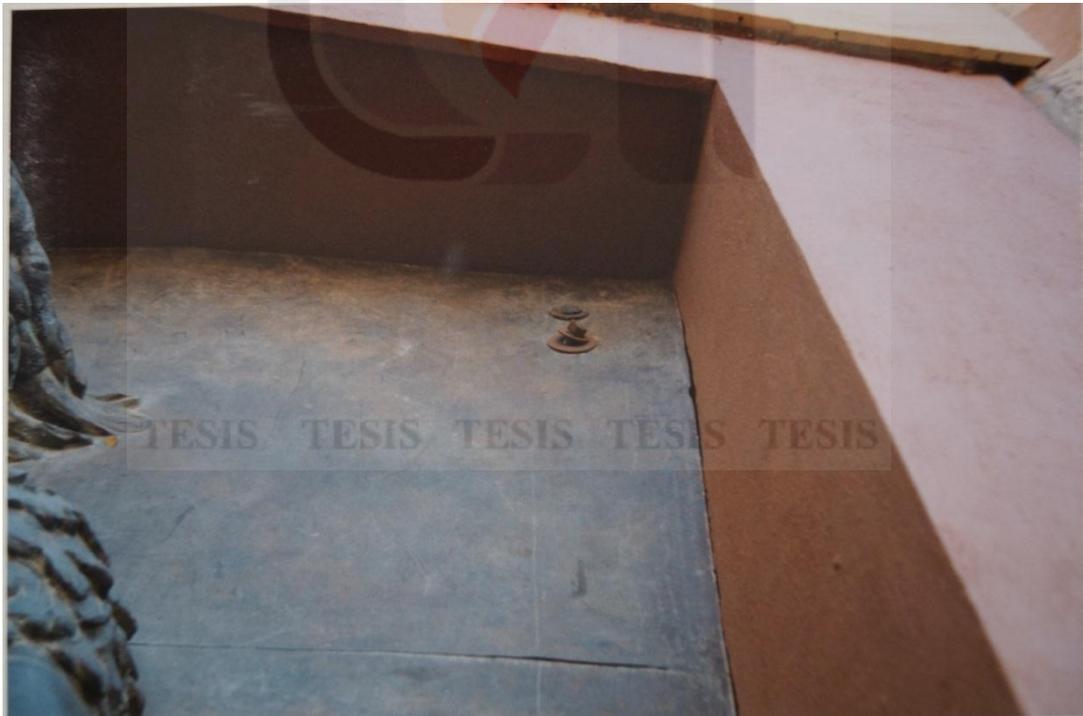
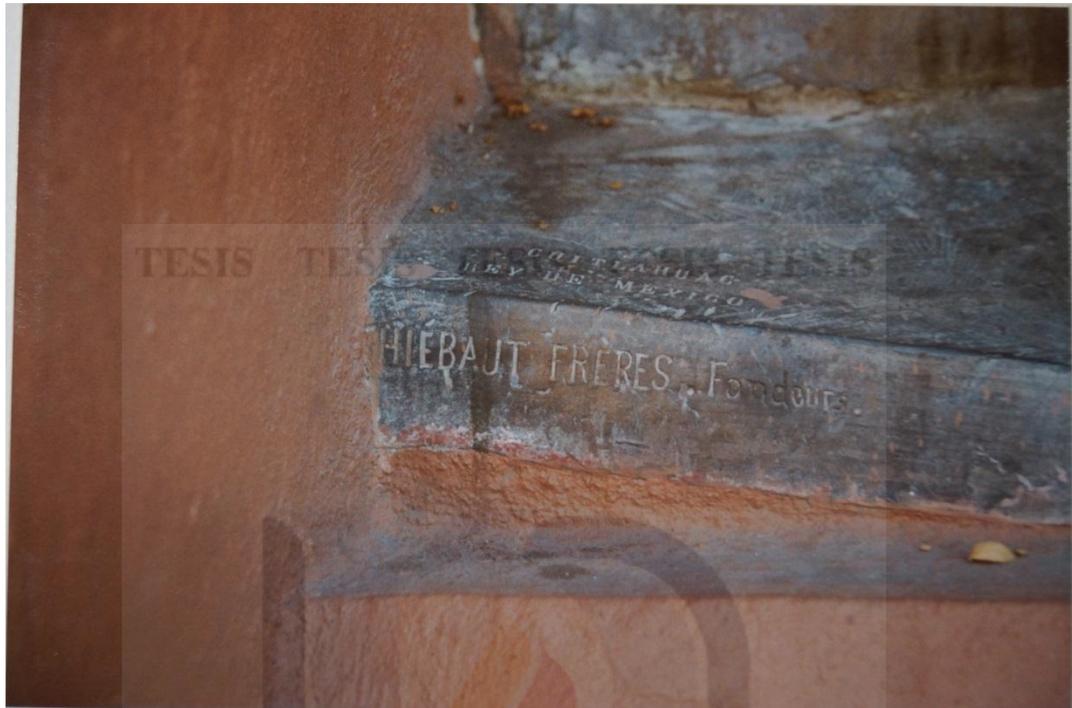
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



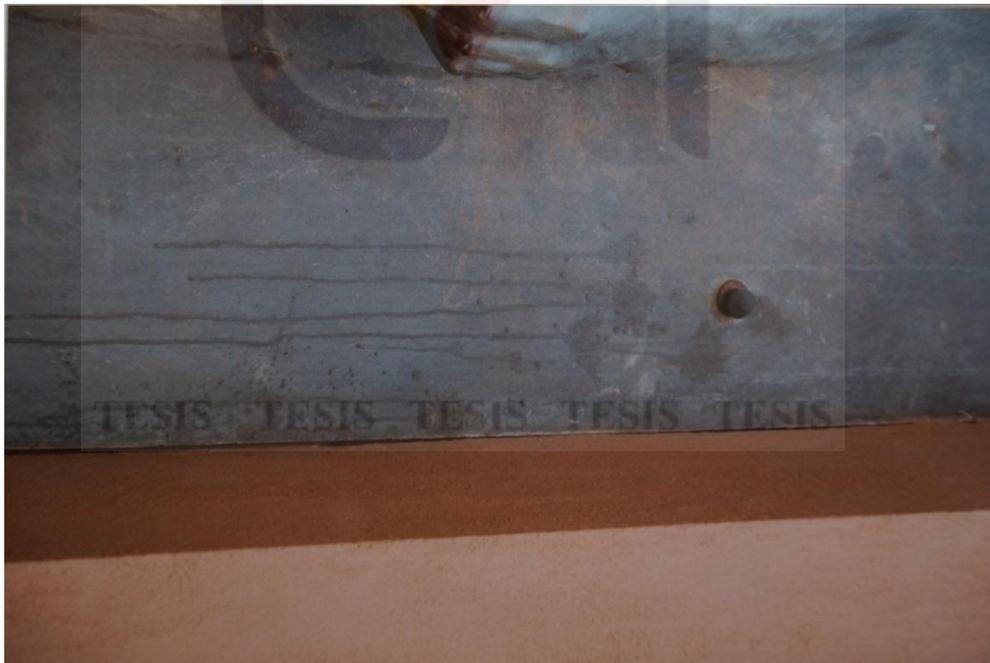
FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



FOTOGRAFÍAS DEL DICTAMEN CENCROPAM / INBA 2003. RELIEVE
CUITLÁHUAC



ANEXO 2

Estado de conservación de ocho relieves de bronce del escultor Jesús F. Contreras pertenecientes al Museo de Aguascalientes. Elaborado por la restauradora Laura Verónica Balandrán González. Centro INAH Aguascalientes (Delegación del Instituto Nacional de Antropología e Historia). Octubre – noviembre de 2014.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Estado de conservación de ocho relieves de bronce del escultor Jesús F. Contreras pertenecientes al Museo de Aguascalientes.

Elaboró: restauradora Laura Verónica Balandrán González.

Fecha de elaboración: 13 de noviembre de 2014.

De acuerdo al levantamiento del estado de conservación realizado el 12 de septiembre de 2014, se presenta el siguiente diagnóstico.

1. Descripción de las piezas

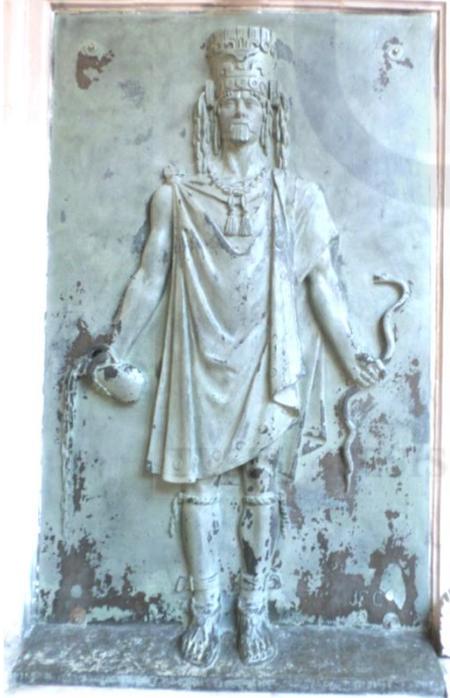
Se trata de ocho esculturas de bronce en relieves realizadas en 1889; cada una representa a personajes mitológicos e históricos de la cultura mexicana.

En todas las piezas se distingue las iniciales del autor “J.F.C.” referente a Jesús Fructuoso Contreras y la firma de la fábrica fundidora “THIÉBAUT FRÉRE Fondeurs”.²⁴² Así también algunas de ellas muestran el título de la obra.

A continuación se presenta los datos generales de cada una y las dimensiones máximas:

²⁴² Nombre de una fábrica fundidora francesa muy prospera en los siglos XIX y principios del XX, que elaboraba esculturas artísticas y objetos decorativos de bronce. “Thiebaut Freres”, Actualizado el 22 de noviembre de 2012, consultado el 29 de septiembre de 2014, disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Thiebaut_Freres.

Tabla 1. Imagen de la obra y datos generales

Imagen de la obra	Datos generales
	<p>1. Título: Centéotl Titulo tomado de la cédula. (este dato se encuentra esculpido en una cartela lítica en la parte inferior central, el título ubicado posiblemente en parte inferior derecha fue borrado)</p> <p>Dimensiones máximas (cm): 260 x 155 x 25.</p> <p>Descripción: bajo relieve de un personaje femenino de pie frente al espectador.</p> <p>Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).</p> <p>Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior derecha).</p>
	<p>2. Título: TLALOC DIOSA DE LAS LLUVIAS (el título se encuentra en la parte inferior derecha).</p> <p>Dimensiones máximas (cm): 261 x 154.5 x 20.</p> <p>Descripción: bajo relieve de un personaje masculino de pie frente al espectador.</p> <p>Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).</p> <p>Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior derecha).</p>



3. Título: CHALCHIHUETLICUE
DIOSA DEL AGUA (el título se
encuentra en la parte inferior derecha
arriba de la firma de la fábrica
fundidora).

Dimensiones máximas (cm): 259 x 155
x 19.5.

Descripción: bajo relieve de un
personaje femenino de pie frente al
espectador.

Firma del autor: J.F.C. (inferior
izquierda).

Firma de la fábrica fundidora:
THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior
derecha).



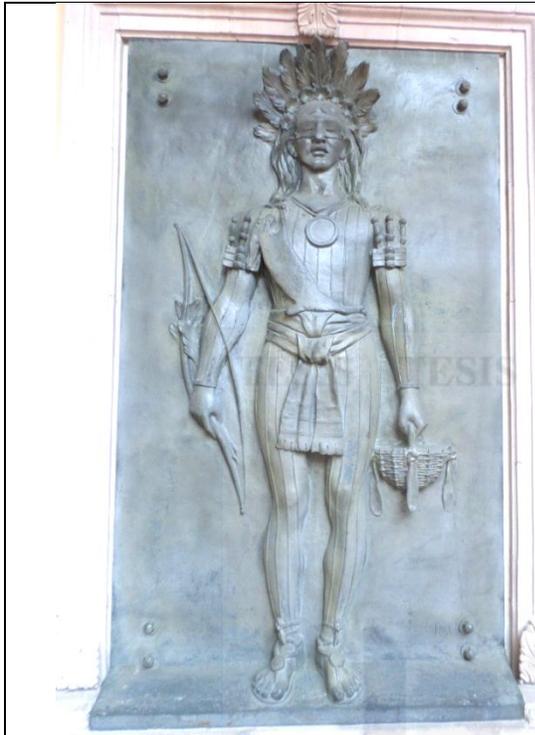
4. Título: XOCHIQUETZALLI DIOSA
DE LAS ARTES (el título se encuentra
en la parte inferior izquierda)

Dimensiones máximas (cm): 253 x 155
x 20.

Descripción: bajo relieve de un
personaje femenino de pie frente al
espectador.

Firma del autor: J.F.C. (inferior
izquierda).

Firma de la fábrica fundidora:
THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior
derecha).



5. Título: Camaxtli Titulo tomado de la cédula. (Este dato se encuentra esculpido en una cartela lítica en la parte inferior central, el título troquelado ubicado posiblemente en parte inferior derecha fue borrado). Dimensiones máximas (cm): 259 x 154.5 x 26.

Descripción: bajo relieve de un personaje masculino de pie frente al espectador.

Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).

Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior derecha).



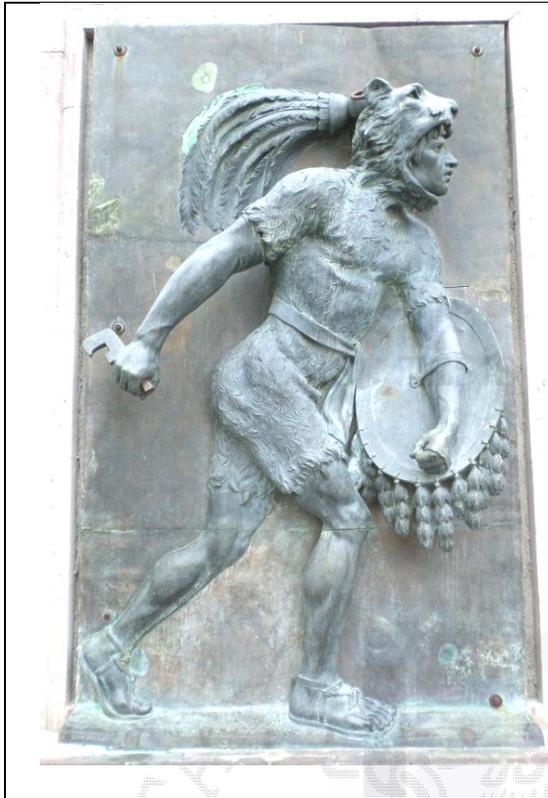
6. Título: YACATECUHTLI DIOS DEL COMERCIO (el título se encuentra en la parte inferior izquierda)

Dimensiones máximas (cm): 255 x 155 x 21.

Descripción: bajo relieve de un personaje masculino de pie frente al espectador.

Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).

Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÉRE. Fondeurs. (Inferior derecha).



7. Título: CACAMATZIN REY DE TEXCOCO (TEXCOCO, el título se encuentra en la parte inferior derecha)
Dimensiones máximas (cm): 357 X 218 X 44.

Descripción: alto relieve de un personaje masculino de pie en escorzo.

Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).

Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÈRE. Fondeurs. (Inferior derecha).



8. Título: CUITLÁHUAC REY DE MEXICO (el título se encuentra en la parte inferior derecha).

Dimensiones máximas (cm): 363 x 219 x 56.

Descripción: alto relieve de un personaje masculino de pie frente al espectador.

Firma del autor: J.F.C. (inferior izquierda).

Firma de la fábrica fundidora: THIÉBAUT FRÈRE. Fondeurs. (Inferior derecha).

2. Ubicación de las obras

Los ocho relieves se encuentran en el Museo de Aguascalientes, calle Zaragoza 505, en la zona centro del municipio.

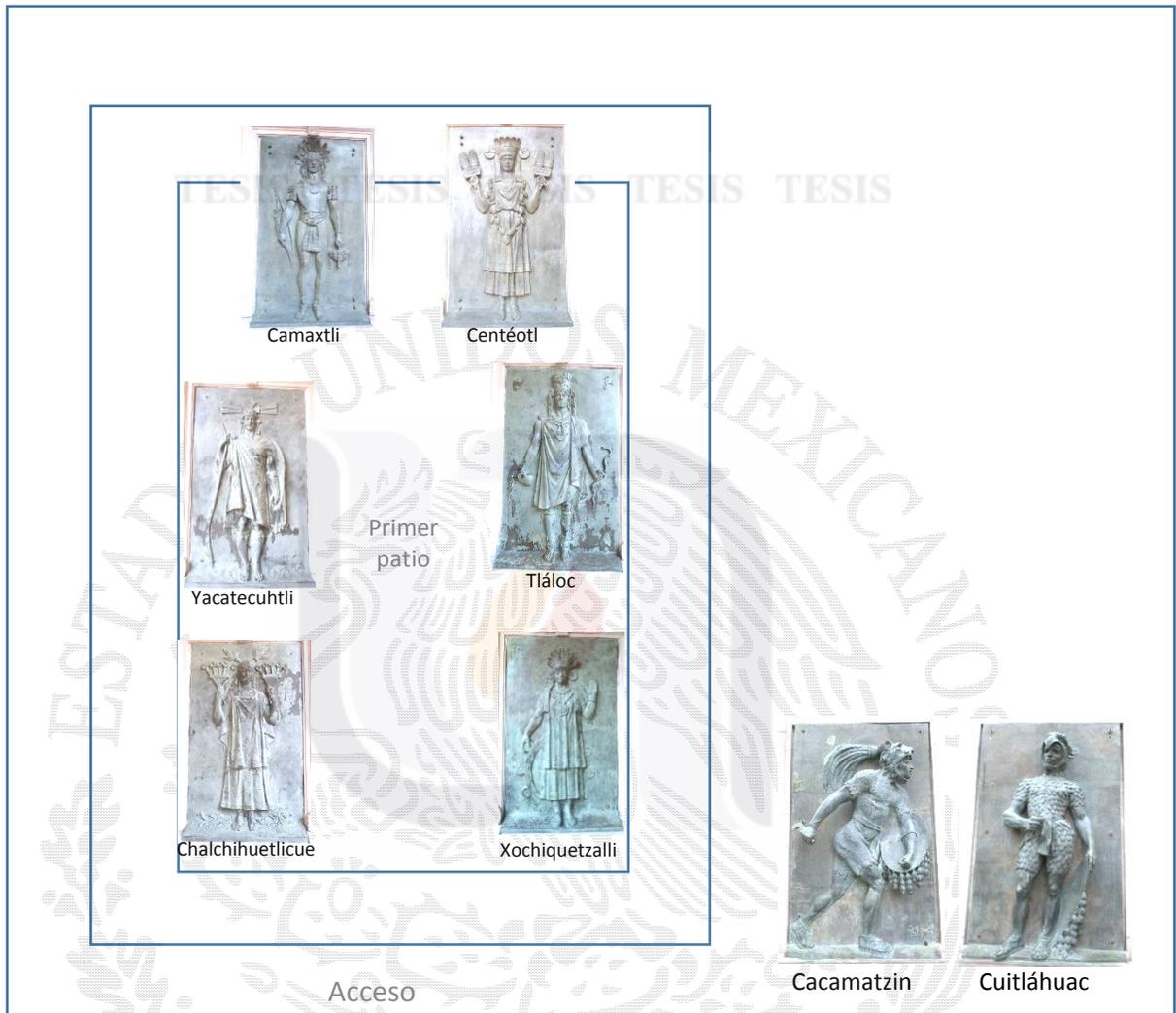


Imagen 1. Ubicación de los relieves de mayor dimensión ubicados en el costado izquierdo de la fachada del museo. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Dos de los relieves, (Cacamatzin y Cuitláhuac) se ubican en el costado izquierdo de la fachada del inmueble, son los de mayor dimensión, en tanto que los seis restantes se encuentran distribuidos en primer patio.



Imagen 2. Ubicación de los relieves de menor dimensión distribuidos en el primer patio del museo. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).



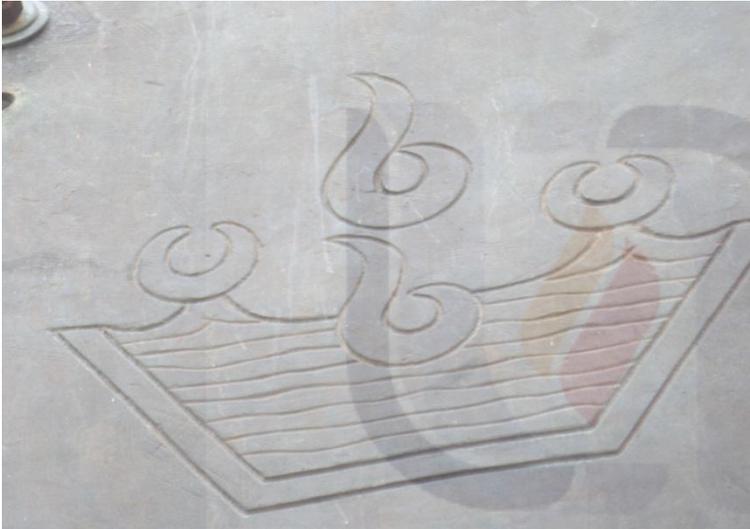
Calle Zaragoza

Imagen 3. Distribución de los ocho relieves en el museo. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

3. Materiales constitutivos y técnica de manufactura.

Los ocho relieves fueron elaborados en bronce, que es una aleación generalmente de cobre-estaño que empezó a usarse en el siglo XVI, el cual es un material muy adecuado para este tipo de obra por su alta densidad y resistencia al desgaste. Los de mayor dimensión se consideran en altorrelieve porque más del 50% de la figura humana sobresalen del plano (Cacamatzin y Cuitláhuac), en tanto que los seis restantes son considerados bajo relieve de acuerdo al criterio anterior.

Los relieves fueron hechos por vaciado, que consiste en verter el metal fundido en un molde para su posterior solidificación. Esta técnica es muy adecuada para la elaboración de éste tipo de obra.²⁴³ Para la construcción de cada relieve fue necesario hacer una primera pieza en positivo o molde de tamaño natural donde se realiza con detalle las texturas, motivos esgrafiados y el grosor final que tendrá la obra.



Cuitláhuac símbolo esgrafiado en el soporte



Detalle de la textura en la vestidura de Chalchihuétlicue

Imagen 4. Ejemplos de esgrafiado. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Sobre este original se hizo un primer molde de yeso o material de revestimiento, este molde se separó para sacar la pieza original y se vertió la cera. La reproducción de cera se realizó vertiéndola por capas para lograr un grosor suficiente ya que la cera se enfría rápidamente. Este positivo en cera es hueco cuando la escultura es de gran tamaño, como es el caso de los ocho relieves, ya que de lo contrario resultarían esculturas sólidas muy costosas y pesadas. El interior del positivo en cera pudo haber sido reforzado con varillas o alambres, y recubierto con material cerámico; después se colocaron respiraderos o coladas, es decir, barras de cera que permitieron el paso al metal.

²⁴³ El bronce puede estar compuesto también por fósforo, aluminio o silicio pero por el momento se desconoce los demás componentes de aleación y la proporción Balandrán, L. y Vega, A. "Glosario de técnicas de factura en metales". p. 14.



Imagen 5. Restos de una colada en la escultura de Cuitláhuac. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

El exterior de la pieza de cera posiblemente fue recubierto por el mismo material de revestimiento (material refractario) y en su interior es donde se vertió el metal fundido. Al calentar el segundo molde la cera al interior se funde y se extrae para dejar el espacio hueco que ocuparía el metal. Posteriormente se vertió el metal fundido, cuidando que no se enfriará antes de recorrer toda la superficie para formar los relieves.

Los altorrelieves son esculturas que no pudieron realizarse en un solo vaciado, como es el caso de las obras Cacamatzin y Cuitláhuac, por lo que posiblemente los brazos y las piernas se hicieron en partes que posteriormente fueron soldadas al cuerpo principal.



Soldadura en elemento que sobresalen del plano de la escultura de Cuitláhuac



Cacamatzin uniones con soldadura

Imagen 6. Unión por soldadura. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Aunque también se observa unión por soldadura en el soporte de la obra de Tláloc.



Imagen 7. Unión por soldadura en el soporte de la obra de Tláloc. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Finalmente es posible que los relieves de Cacamatzin y Cuitláhuac, de mayor dimensión, fueran soldados a placas para constituir la obra final.



Imagen 8. Cacamatzin vista de la placa por la parte posterior. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Por algunas líneas divisoras que se observan en la parte media superior, es posible que para lograr el tamaño requerido de las obras de Cacamatzin y Cuitláhuac (357 x 218 cm), se tuvieron que unir dos placas. Esto fue posible mediante la soldadura.



Imagen 9. unión de placas en los relieves de Cacamatzin y Cuitláhuac. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

En general todas las obras muestran una base, lográndose en los bajos relieves desde el molde y en los de gran formato doblando la parte inferior.



Chalchihuetlicue conformación de la base desde el molde

Escultura de Cuitláhuac donde se observa el doblez de la placa de metal en la parte inferior para conformar la base

Imagen 10. Dos formas de conformar la base. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Cabe mencionar que después de la fundición, algunos elementos que forman parte de las obras de mayor dimensión, fueron hechas de hierro y se considera que

están exentas, como es el caso de los elementos o mangos que portan las obras de Cacamatzin y Cuitláhuac, cada uno en la mano derecha.



Imagen 11. Mango de hierro en la obra de Cacamatzin y Cuitláhuac. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

La unión de estas piezas en los muros fue considerada mediante un par de tornillos en cada una de las esquinas, acompañadas de rondana, aunque se observa que en algunas obras estas piezas en origen, ocultan parcialmente la firma del autor.



Imagen 12. Escultura de Centéotl tornillos y rondanas originales, obsérvese que de lado derecho este sistema de unión oculta parcialmente la firma del autor. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Por otra parte, es posible que estos relieves conserven una pátina en el sentido artístico, es decir, una capa de color pardo de sulfuros y/u óxidos de cobre colocada desde un inicio para otorgar antigüedad, interés y belleza al objeto.

Como referencias a las obra, se aprecia la firma del autor y el nombre de la fábrica fundidora esgrafiados en la superficie, generalmente en la parte inferior. En tanto que el título de la mayoría de ellas fue troquelado, también en la parte inferior, excepto en las obras: Centéotl y Camaxtli, como se puede apreciar en la siguiente tabla ilustrada:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



Tabla 2. Imágenes del título de la obra, firma del autor y firma de la fábrica fundidora de cada una de las obras

1. Título: Centéotl (título de la obra esculpido en una cartela lítica en la parte inferior central. El título posiblemente ubicado en la parte inferior derecha fue borrado).



2. Título: Tláloc



3. Título: Chalchihuetlicue:



4. Título: Xochiquetzalli



5. Título: Camaxtli (El título ubicado en la parte inferior derecha fue borrado)



6. Título: Yacatecuhtli





7. Título: Cacamatzin



8. Título: Cuitláhuac



SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



4. Análisis realizados para identificación de materiales constitutivos y de alteraciones

A partir de observación a simple vista de algunas alteraciones como la corrosión, la abrasión y desprendimiento de material, se logró observar que el material constitutivo es bronce.



Imagen 13. Identificación del metal mediante observación a simple vista observándose un color amarillo dorado característico del bronce en la escultura del Tláloc. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Por otro lado, los relieves presentaban en superficie una capa homogénea de productos de corrosión pardo y negro. Es muy probable que se trate de una pátina artificial creada por el autor con fines de proteger la superficie y otorgar antigüedad, interés y belleza al objeto. A simple vista se podría comparar con las características del sulfuro de cobre (bornita), óxido de cobre (tenorita). Estos productos de corrosión son pasivos, por lo que no afectan la estabilidad de las obras.

Es importante señalar que las observaciones a simple vista proporcionan un aproximamiento para identificar algunos materiales, pero para tener resultados confiables será necesario poder evaluar los materiales constitutivos y el estado de conservación con análisis más profundos y certeros.

5. Estado de conservación²⁴⁴

El primer deterioro que se observa es la deformación por doblez en la parte superior derecha en las obras Cacamatzin y Cuitláhuac, debido a la aplicación de una fuerza externa con herramienta y procedimientos no adecuados para desprenderlas. Este deterioro también lo presentan las obras Xochiquetzalli pero en la parte superior izquierda y Yacatecuhtli en la parte inferior derecha



Imagen 14. Deformación por doblez en la parte superior derecha en las obras de Cacamatzin y Cuitláhuac. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

²⁴⁴ Para una descripción más detallada de cada una de las obras, consultar la tabla 3. Deterioros identificados a simple vista en cada una de las obras, en el anexo.

La mayoría de las obras (excepto las obras Centéolt y Camaxtli), muestran pérdida y sustitución de algunos tonillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura reciente colocados en una intervención anterior. Estos elementos se aprecian de color rojo (hematita) característico de los productos de corrosión del hierro, debido a la interacción de éste metal con el medio ambiente. Estos productos de corrosión están activos, por lo que afectan la estabilidad de las obras.



Tornillo visto desde la parte interior del soporte en la obra de Cuitláhuac.



Xochiquetzalli vista de detalle del tornillo colocado en una intervención anterior.

Imagen 15. Tornillos colocados en una intervención anterior. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

La corrosión de los tornillos es causa de manchas de color rojo (hematita), por ejemplo, en forma de escurrimiento, en la superficie de las obras.

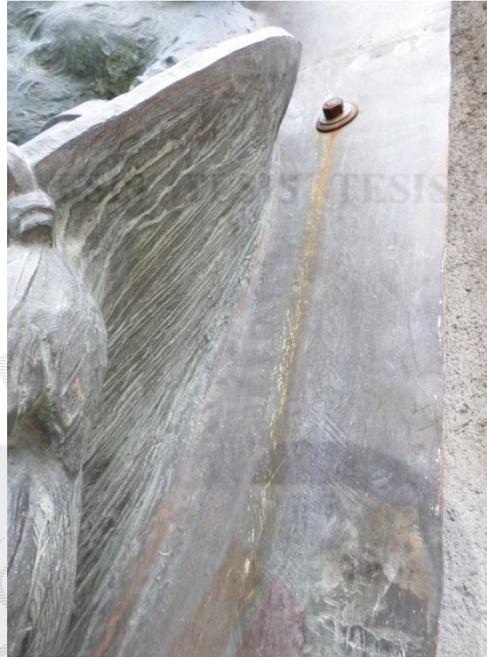


Imagen 16. Manchas en forma de escurrimiento debido a la corrosión del hierro en la obra de Cuitláhuac. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Estos tornillos en otras ocasiones ocultan la firma del autor como ocurre en los casos de los relieves: Chalchihuetlicue y Cuitláhuac, afectando la apreciación de la imagen.



Imagen 17. Tornillo colocado en una intervención anterior que oculta la firma del autor en la obra de Chalchihuetlicue y Cuitláhuac (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Por su parte, los orificios originados por la pérdida de los tornillos originales y otras zonas donde se perforo el soporte, fueron resanados por soldadura con aporte de material. En el caso de Tlálóc se aprecia que algunos orificios fueron tratados con cemento o algún material semejante.



Imagen 18. Obras de Cacamatzin y Chalchihuetlicue que muestran resanes con aporte de metal mediante soldadura. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Con este mismo procedimiento (soldadura con aporte de metal) se ha borrado posiblemente el título de los relieves Centéotl y Camaxtli. Actualmente se distingue una superficie irregular. El título, si se le compara con las demás obras se ubica en la parte inferior derecha.



Imagen 19. Superficie irregular en la parte inferior derecha donde generalmente aparece el título y que posiblemente se haya borrado en la obra de Camaxtli. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

También se distinguen grietas y fisuras en algunas uniones con soldadura y algunos elementos debido a un esfuerzo mecánico por manipulación.



Imagen 20. Grieta debido al esfuerzo mecánico en la escultura de Cacamatzin. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Así como separación de elementos debido a la pérdida del sistema de unión por soldadura.

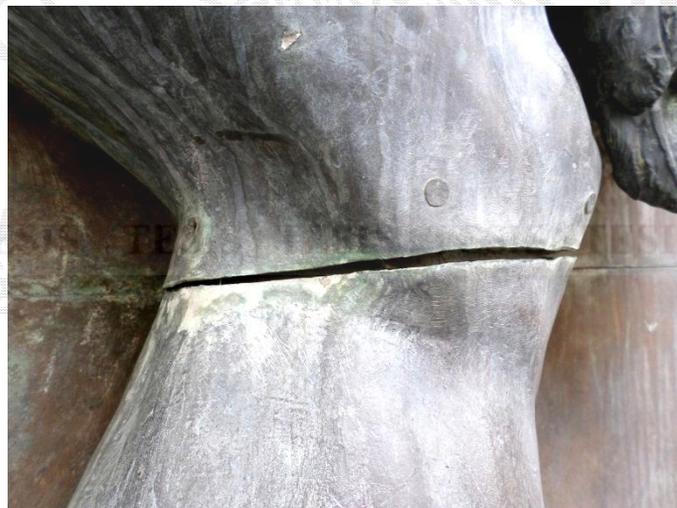


Imagen 21. Cacamatzin separación de elementos. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

En algunos casos la separación de elementos ha sido incorporada de nueva cuenta con soldaduras posiblemente de plomo-estaño.



Imagen 22. Cacamatzin unión con soldadura. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Hay ejemplo donde este trabajo se ha realizado de manera cuidadosa pero en el caso de Cuitláhuac el resultado es resulta de mala calidad.



Imagen 23. Cuitláhuac unión con soldadura donde el acabado final se aprecia de mala calidad. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

En otros casos las uniones con soldadura se combina con remaches que atraviesan el soporte y placas de hierro por la parte posterior.



Imagen 24. Cacamatzin unión con placa de metal y remaches de hierro en la parte posterior. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).



Imagen 25. Unión de piezas con remache en la escultura de Cacamatzin. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

En cuanto a las alteraciones que afectan a la imagen, en todas las obras se observa en mayor o menor grado restos de una capa de barniz posiblemente sintético aplicado en años anteriores con una coloración verde para semejar a una pátina de malaquita o carbonatos de cobre, y posiblemente también para proteger la superficie. Actualmente se aprecia de color amarillo por el envejecimiento de éste material.

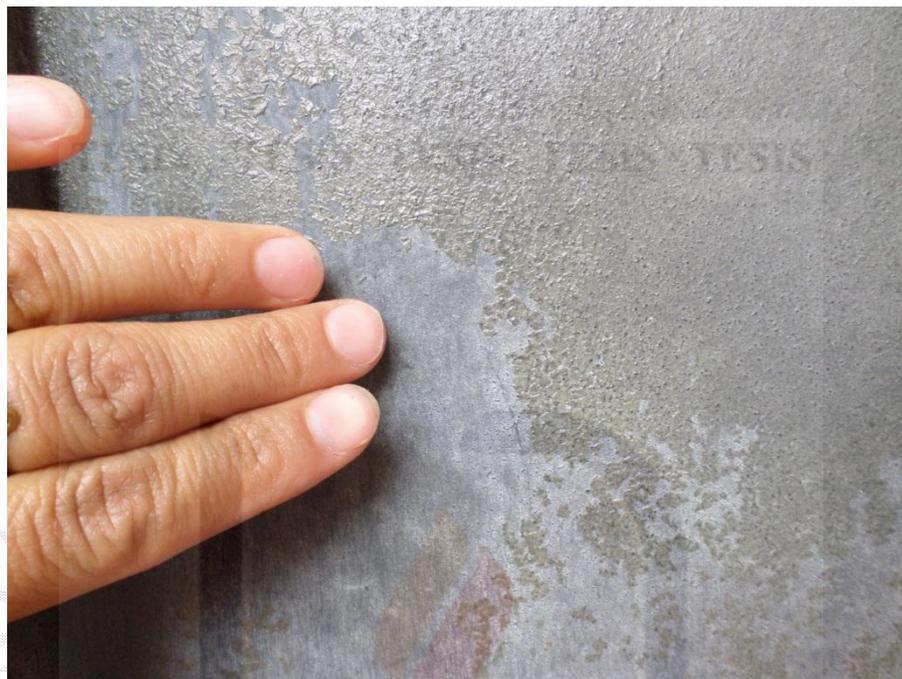


Imagen 26. Restos de capa de barniz amarillo en la superficie de Centéotl. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Este material en algunas obras se muestra craquelado dando una apariencia de “piel de cocodrilo”, como se distingue en la superficie de la obra Centéotl.



Imagen 27. Centéotl capa de barniz con apariencia de piel de cocodrilo. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

En las zonas donde se ha desprendido el barniz (debido a la falta de adherencia con la superficie del metal), hace que la superficie de las obras se aprecie heterogénea alterando la apreciación de la imagen.



Imagen 28. Chalchihuetlicue: capa de barniz desprendida afectando la apreciación de la imagen. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Otro deterioro observado que también afecta la apreciación visual de las piezas son los productos de corrosión del cobre de color verde, que se ubican en algunas zonas formando manchas y por el contraste de color llaman la atención.



Imagen 29. Cacamatzin corrosión de color verde posiblemente malaquita. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Sucede lo mismo con los elementos exentos en las manos derechas de las obras de gran formato. Esta misma corrosión al igual que la originada por los tornillos, soleras y algunos elementos de las obras en hierro, hace que el material migre y forme manchas de corrosión de color rojo (hematita).



Imagen 30. Cacamatzin manchas rojas de corrosión de hierro en forma de escurrimientos. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Finalmente se distinguen otras manchas en forma de escurrimientos de color blanco, pero causado por los escurrimientos de humedad, sobre todo en las observadas en la parte inferior de los elementos que sobresalen de las esculturas.



Imagen 31. Cacamatzin manchas blancas por escurrimientos de humedad. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Un fenómeno que llama la atención, es el posible re-bronceado o apariencia de redorado en la superficie de los relieves: Centéotl y Camaxtli, donde la capa de barniz verde se ha desprendido, otorgándole un aspecto de manchas amarillas. Se desconoce la extensión de éste re-bronceado bajo el barniz sintético y la causa del por qué éstas obras conservan esta apariencia. Particularmente se observa que ambas esculturas se ubican al fondo del patio en la pared oriente donde son afectados por la exposición de la puesta solar. (Véase imagen 3), por lo que es posible que guarden una asociación.



Imagen 32. Re-bronceado en la parte inferior de las vestiduras de Centéotl y parte inferior de Camaxtli. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Se distingue también marcas por incisión o *grafittis* en la superficie de algunas obras debido a factores antropomorfos.



Imagen 33. Cacamatzin *grafitti*. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Otros deterioros observados sobre todo en las obras de gran formato, son la abrasión, rayado y abolladuras en su superficie, debido al roce y condiciones de erosión sobre todo en elementos que sobresalen del plano, por factores ambientales y antropogénicos.



Imagen 34. Rayado en la mano izquierda de Cacamatzin. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Finalmente todas las esculturas muestran en mayor o menor grado polvo, mugre y material ajeno, abarcando 1% de su superficie, originado posiblemente por la exposición al medio ambiente externo donde se encuentran.



Imagen 35. Material ajeno en la obra Camaxtli. (Archivo fotográfico del Centro INAH Aguascalientes).

Diagnóstico general.

En general todos los relieves están completo, es decir, conservan más el 95% del material original, sin embargo, el estado de conservación observado se considera regular, mostrando visualmente deterioros estructurales como grietas; separación de elementos; pérdida de unión en donde había soldadura; uniones con soldaduras, remaches y placas de hierro; deformaciones por doblez; pérdida del sistema de unión de tornillos; sustitución en la mayoría de los casos por tornillos y rondanas de manufactura reciente, de las cuales presentan corrosión; así también, corrosión de hierro de elementos que conforma a la obra; orificios en el soporte, los cuales en algunas ocasiones fueron resanados con soldadura y/o posible cemento.

Entre los deterioros que afectan la apreciación de la imagen, se distinguen manchas de corrosión del cobre de color verde (malaquita), hierro de color rojas (hematita) y blancas por escurrimientos de humedad; restos de barniz sintético amarillo con apariencia en ocasiones de “piel de cocodrilo”; abrasión, rayado y abolladuras en elementos que sobresalen del plano, como pueden ser los nudillos de manos; marcas por incisión (grafitti); firmas ocultas parcialmente por los elementos de unión actuales (tornillos y rondanas); capa de bronce o re-bronceado específicamente en dos obras; títulos de algunas obras borrados, polvo, mugre y material ajeno en general.

Particularmente las obras más deterioradas son las de mayor dimensión, es decir, Cacamatzin y Cuitláhuac, las cuales se encuentran en la fachada exterior del inmueble.

El estado de conservación aunque regular pero estable, requiere de una necesaria intervención de restauración, así como de considerar modificar las condiciones de exhibición para garantizar la permanencia por más tiempo del conjunto.

6. Algunas anotaciones para una propuesta de intervención integral.

Gracias a la información histórica proporcionada por el Lic. Marco Antonio García Robles se reconoce que los ocho relieves ubicados en el Museo de Aguascalientes, aunados a otros cuatro ubicados en el Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos,²⁴⁵ forman parte de un conjunto de bienes que fueron pensados para ser expuestos como una unidad. Al ser obras pensadas como elementos arquitectónicos urbano, es su función ser exhibidos al exterior. Los deterioros observados derivados de acontecimientos relacionados con su historia, tecnología, uso y función, han afectado en mayor o menor grado la conservación de las obras, lo cual invita a plantear una propuesta de restauración.

A continuación se hace una breve exposición de posturas y criterios en torno a una restauración:

- Antes de intervenir un conjunto de estas características, es necesario conformar un grupo de trabajo con diferentes especialistas, con el fin de tener un panorama general del problema y plantear las soluciones más adecuadas.
- En este documento se reconoce la falta de información específica en cuanto a identificación de materiales y tecnología de construcción, así como de identificación a profundidad del nivel de deterioro presente, son necesarias para poder hacer una relación de los deterioros presentes con el medio ambiente y las causas que lo originaron, como desmantelamientos, reubicaciones, re-contextualización, resguardo, así como, procesos de mantenimiento y/o restauración poco cuidadosos o fuera de los principios de restauración, por mencionar algunos.²⁴⁶
- Por otro lado, siempre es indispensable realizar una investigación histórica exhaustiva que permita reconstruir el devenir histórico de las obras. Al respecto, a partir de la información generada por el Lic. Lic. Marco Antonio García Robles se podrá tener parámetros de intervención bien fundamentados.
- La propuesta de restauración debe estar encaminada a resolver los problemas de estabilidad estructural permitiendo que las obras permanezca por más tiempo y posteriormente la apreciación visual que permita valorar las piezas en conjunto

²⁴⁵ En el mes de octubre se hizo una visita al Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos de Bethlemitas, Dirección General de Archivo e Historia de la Secretaría de la Defensa Nacional, el cual se ubica en calle Filomeno Mata núm. 6, col. Centro Histórico, CP 06002, Del. Cuauhtémoc, Distrito Federal.

²⁴⁶ Principio del conocimiento exhaustivo y cabal del objeto a restaurar antes de su intervención, expresado por primera vez por Viollec Le Duc en el siglo XIX.

- Este conjunto debe tratarse con mucho respeto de acuerdo a principios propios de la disciplina, para evitar la pérdida irreparable de bienes históricos que conforman el patrimonio del país.²⁴⁷
- Es indispensable registrar toda la información que surja de la intervención, porque todo ello formará parte de la historia del conjunto de obras y permitirá darle seguimiento al estado de conservación y procesos de restauración.²⁴⁸
- Finalmente sería completamente indispensable poder reubicar todos los relieves en un solo lugar, tanto los resguardados en el Museo de Aguascalientes como los ubicados en el Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos.²⁴⁹ Sería de gran importancia que su custodia fuera en condiciones adecuadas para su exhibición y de manera digna para recuperar el esplendor que dio motivo para su creación.

²⁴⁷ Este principio plantea el diseño de intervención de acuerdo a un ejercicio crítico en torno a la historicidad y estética de los objetos a restaurar, expresado por primera vez por Cesare Brandi en el siglo XX.

²⁴⁸ Principio de generar información exhaustiva de los procesos de conservación y restauración, expresado por primera vez en la Carta de Atenas en el siglo XX.

²⁴⁹ Principio de desarrollar la unidad potencial de acuerdo a la materia restante y perceptible, expresado por primera vez por Cesare Brandi en el siglo XX.

7. Referencias consultadas.

Balandrán González, Laura Verónica y Adriana Vega, “Glosario de técnicas de factura en metales”, documento presentado en el Foro de profesores y alumnos, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México, D.F., 2008. 20 pp.

Balandrán González, Laura Verónica, “Propiedades físicas, mecánicas y químicas de metales y aleaciones para su identificación cualitativa”, tablas elaboradas en el seminario taller de restauración de metales, inédito, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México, D.F., septiembre de 2007. 14 pp.

Cimadevilla, Ilse y Carolusa González Tirado. “La teoría de la restauración aplicada en la intervención de objetos metálicos”, en *Imprimatura revista de Restauración*, publicación cuatrimestral, México, no. 12, primero trimestre de 1996. pp. 25-33.

El arte del hierro fundido, Artes de México, Artes de México y del mundo, México D.F., no. 72, 2004. 104 pp.

Referencias electrónicas

“Thiebaut Freres”, Actualizado el 22 de noviembre de 2012, disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Thiebaut_Freres.

Anexo: Tabla 3. Deterioros identificados a simple vista en cada una de las obras.

Título de la obra	Deterioros
1. Centéotl	Título de la obra borrado. Restos de barniz sintético amarillo con apariencia de “piel de cocodrilo”. Re-bronceado. Polvo y mugre.
2. Tláloc	Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Orificios resanados con posible cemento. Unión con soldadura. Restos de barniz sintético amarillo. Polvo y mugre.
3. Chalchihuetlicue	Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Firma oculta parcialmente por tornillos y rondanas. Orificios resanados con soldadura. Restos de barniz sintético amarillo. Polvo y mugre.
4. Xochiquetzalli	Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Deformación por doblez en la parte superior izquierda. Unión con soldadura. Orificios resanados con soldadura. Restos de barniz sintético amarillo. Polvo y mugre.
5. Camaxtli	Título de la obra borrado. Restos de barniz sintético amarillo. Re-bronceado. Polvo, mugre y material ajeno.
6. Yacatecuhtli	Deformación en la parte inferior derecha Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Unión con soldadura. Restos de barniz sintético amarillo. Polvo y mugre.
7. Cacamatzin	Deformación por doblez en la parte superior derecha. Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Orificios resanados con soldadura. Grietas. Separación de elementos. Unión por soldadura, remaches y placas de hierro.

	<p>Restos de barniz sintético amarillo. Manchas de corrosión del cobre verde (malaquita), hierro de color rojas (hematita) y blancas por escurrimientos de humedad. Marcas por incisión o <i>Graffiti</i>. Rayado en elementos que sobresalen del plano. Polvo y mugre.</p>
<p>8. Cuitláhuac</p>	<p>Deformación por doblez en la parte superior derecha. Sustitución de tornillos y rondanas originales por otros de hierro de manufactura del siglo XX. Manchas de óxido de hierro en forma de escurrimientos. Firma oculta parcialmente por tornillos y rondanas. Unión por soldadura. Restos de barniz sintético amarillo. Rayado en elementos que sobresalen del plano. Polvo y mugre.</p>

