

no. 09
2025

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica

Miradas

Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas
Erfahrung und Rezeption von Bildern, Objekten und Räumen auf der Iberischen Halbinsel und in den Américas

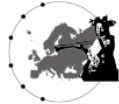


Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Bd. 9 (2025)

Herausgeberinnen des Themenheftes: Alicia Miguélez, Sara Carreño

Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Prof. Dr. Miriam Oesterreich

Universität der Künste Berlin, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Alicia Miguélez Caveró

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Dra. Paula Revenga Domínguez

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Universidad de Córdoba, España

Dr. Peter Krieger

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México

Dra. Paula Mues Orts

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, Ciudad de México, Mexico



arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 publiziert.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar
(Open Access). DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2025.2>

Publiziert bei Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Redaktionsschluss: November 2025 / Cierre de redacción: Noviembre 2025

Text © 2025, die Autor*innen

Layout: Tobias Scholze

Umschlagillustration: Lucien Roisin Besnard (1884-1943), *Catedral - Columna milagrosa*, Santiago de Compostela. Postkarte Nr. 85 aus Block Nr. 5 (20 Postkarten): Santiago de Compostela. Schwarz-Weiß-Fotogravur; 9 x 15 cm. Bibliothek von Galicien (Santiago de Compostela).

eISSN 2363-8087

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial

INTRODUCTION The Human Experience of Images, Objects, and Spaces · Sara Carreño, Alicia Miguélez	1-17
---	------

Artikel / Artículos / Artigos / Articles

Recepción de tejidos orientales en contextos cristianos ibéricos · Laura Rodríguez Peinado	18-38
SUMMARY Reception of Oriental Fabrics in Iberian Christian Contexts · Laura Rodríguez Peinado	39-51
“Con crecido afecto y devoción”. Mecanismos de implantación y experiencias devocionales en torno a la traslación de <i>corpisanti</i> entre Roma y la Nueva España (s. XVII-XIX) · Montserrat Andrea Báez Hernández	52-78
SUMMARY “With Deep Affection and Devotion”: Mechanisms of Implantation and Devotional Experiences in the Transfer of <i>Corpisanti</i> Between Rome and New Spain (17th–19th Centuries) · Montserrat Andrea Báez Hernández	79-93
La construcción de lo sagrado en las misiones jesuitas de la Antigua California: un enfoque hermenéutico · Leonardo B. Varela Cabral	94-112
SUMMARY The Construction of the Sacred in the Jesuit Missions of Antigua California: a Hermeneutical Approach · Leonardo B. Varela Cabral	113-122
De reliquia predicadora a metaimage apologética: la transformación discursiva y visual en <i>San Lucas pintando a Nuestra Señora de las Nieves</i> de Juan Correa · Alfredo Adolfo Ortega Ordaz	123-148
SUMMARY From Preaching Relic to Apologetic Metaimage: The Discursive and Visual Transformation in <i>Saint Luke Painting Our Lady of the Snows</i> by Juan Correa · Alfredo Adolfo Ortega Ordaz	149-159

Estudio experimental de las preferencias estéticas de imágenes del arte figurativo del Paleolítico superior · Imanol Amayra, Marcos Díaz-Lago, Manuel Pérez, Román Rodríguez Calleja, Juan María Apellániz (†) 160-212

SUMMARY Experimental study of the aesthetic preferences of images from Upper Palaeolithic figurative art · Imanol Amayra, Marcos Díaz-Lago, Manuel Pérez, Román Rodríguez Calleja, Juan María Apellániz (†) 213-228

From Aby Warburg's *Pathosformel* to Neuroaesthetics. Exploring Movement, Gesture and Expression in the Image · Margherita Picciché, Fabrizio Di Giovanni 229-262

RESUMEN De la Pathosformel de Aby Warburg a la Neuroestética. Explorando el Movimiento, el Gesto y la Expresión en la Imagen · Margherita Picciché, Fabrizio Di Giovanni 263-281

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar / Obras para lembrar / Artworks recalled

El Cristo yacente del convento de Santa Clara de Palencia · Sara Carreño 282-293

Busto de Diego de Deza en Zamora · Elena Muñoz Gómez, Manuel Herrería Bolado 294-300

Carmelo Arden Quin – Móvil o Esferas · Anna Nolte 301-306

Quelle / Fuente / Fonte / Source

Madre Soror Maria do Baptista – Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão (1618) · Joana Lages Gonçalves 307-314

Rezension / Reseña / Recensão / Review

Garí, Blanca. El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación en la Baja Edad Media europea. Madrid: Siruela, 2024. · María Carrión Longarela 315-322

INTRODUCCIÓN

La experiencia humana ante imágenes, objetos y espacios

INTRODUCTION

The Human Experience of Images, Objects, and Spaces

Sara Carreño¹ / Alicia Miguélez²

El actual número de la revista *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* (no. 9, 2025) ofrece un conjunto de textos que abordan cuestiones relacionadas con el análisis de la experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas. La temática propuesta responde a uno de los principales cambios de paradigma que se han producido en la Historia del Arte durante las últimas décadas, que ha llevado a colocar en el foco de atención no sólo al objeto, la imagen y el espacio en sí mismos, sino también a analizar su relación con espectadores y usuarios, centrándose en cuestiones como la percepción, la interacción o los modos de respuesta del ser humano ante estos (Freedberg, 1989, 2017; Kohl, 2020).

Este interés en la Historia del Arte se ha desarrollado en paralelo al surgido en otras áreas de conocimiento de las Humanidades y las Ciencias Sociales, que también han puesto el foco en el individuo y sus experiencias. Este giro tuvo su primera gran manifestación en la década de 1970 en el ámbito de los Estudios Literarios, donde la *Rezeptionsäs-*

The current issue for the journal *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* (no. 9, 2025) offers readers a collection of texts that address issues related to the analysis of the experience and reception of images, objects, and spaces in the Iberian Peninsula and the Americas. The proposed topic responds to one of the major paradigm shifts that have taken place in Art History in recent decades, which has led to a focus not only on the object, image, and space themselves, but also on analysing their relationship with viewers and users, focusing on issues such as perception, interaction, and human responses to them (Freedberg, 1989, 2017; Kohl, 2020).

This interest within Art History mirrors what has emerged in other areas of knowledge in the humanities and social sciences that have focused on the individual and their experiences. This shift first became apparent in the 1970s in the field of literary studies, where *Rezeptionsästhetik* or reception aesthetics (Warning 1989 [1979]; Mayoral 1987), derived from phenomenology and philosophical

1 Universidad de Santiago de Compostela. Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia del Arte

2 Universidade Nova de Lisboa. Professora Auxiliar de Arte Medieval en el Departamento de História da Arte

thetik o Estética de la Recepción (Warning 1989 [1979]; Mayoral 1987), derivada de la fenomenología y la hermenéutica filosófica (Gadamer 1977 [1975]), desplazó el interés del análisis del propio texto o la autoría para introducir como núcleo de la reflexión al público, un tercer componente hasta entonces dejado de lado. Esta corriente tiene su origen en la Universidad alemana de Constanza de la mano de figuras como Hans Robert Jauss (2013 [1970]; 1986 [1977]) o Wolfgang Iser (1972; 1987 [1976]), continuada luego por otros autores que buscaron integrarla en la Semiología (Rothe 1987, 25-27).

En el ámbito artístico, este enfoque centrado en el público y en la relación establecida entre la obra y los espectadorxs llevó a introducir en el discurso el cuerpo, la mente y los sentidos del individuo, como herramientas fundamentales en la percepción y la experiencia (Kemp, 1983; 1985). Este interés se vio reforzado al integrar en los discursos histórico-artísticos los avances producidos en las ciencias cognitivas, donde se ha abandonado la concepción tradicional de la cognición como un proceso puramente cerebral para adoptar un enfoque situado y encarnado (Damásio 1994). Desde esta perspectiva, procesos como la percepción no dependen exclusivamente del cerebro, sino que están profundamente influenciados por el cuerpo y el entorno (Gibson 1979; Johnson 1987; Haugeland 1998). Así, se ha dirigido la atención hacia el cuerpo, las emociones, la interacción con el contexto y el sistema perceptivo.

Como resultado de la creciente atención por la experiencia y la percepción, en los últimos años se ha dado una aproximación desde la Historia del Arte a los Estudios sensoriales, investigando el papel central que desempeñan los sentidos en la experiencia estética.

hermeneutics (Gadamer 1977 [1975]), shifted the focus of analysis away from the text itself or the figure of the author to introduce the audience/recipient as the core of reflection, a third component that had previously been neglected. This trend originated at the German University of Konstanz with figures such as Hans Robert Jauss (2013 [1970]; 1986 [1977]) and Wolfgang Iser (1972; 1987 [1976]), and was later continued by other authors who sought to integrate it into semiology (Rothe 1987, 25-27).

Within Art and Cultural History, this approach focused on the audience and the relationship established between the artwork and the viewer led to the introduction of the body, mind, and senses of the individual into the discourse as fundamental tools in perception and experience (Kemp, 1983; 1985). This interest was reinforced by the integration into art-historical discourse of advances in cognitive science, which has abandoned the traditional conception of cognition as a purely cerebral process in favor of a situated and embodied approach (Damásio 1994). From this perspective, processes such as perception do not depend exclusively on the brain but are deeply influenced by the body and the environment (Gibson 1979; Johnson 1987; Haugeland 1998). Thus, attention has been directed towards the body, emotions, interaction with the context, and the perceptual system.

As a result of the growing attention paid to experience and perception, in recent years there has been an approach from Art History to Sensory Studies, investigating the central role that the senses play in aesthetic experience. This approach is based on the premise that perception is socially and culturally constructed, so that sensory ex-

Este enfoque parte de la premisa de que la percepción se construye social y culturalmente, por lo que la experiencia sensorial no puede entenderse como universal e inmutable, sino que varía según el contexto histórico y geográfico (Howes 2003; Classen 2012; Howes y Classen 2014; Smith 2021; Howes 2022). Esta perspectiva ha desafiado la hegemonía historiográfica de la visualidad, revelando que nuestro acceso al arte no se limita exclusivamente a la vista, sino que involucra también otros sentidos. Esta vía ha abierto nuevas líneas de investigación que abarcan desde el análisis de la percepción sensorial en sociedades pasadas (Boer y Göttler 2013; Newhauser 2014; Pentcheva, 2010, 2017, 2018, 2020, 2023; Bagnoli 2016;) hasta su aplicación en prácticas museísticas contemporáneas (Classen 2007, 2017; Levent y Pascual-Leone 2014; Verbeek y Inger Leemans 2022). En este sentido, este giro historiográfico se corresponde también con un nuevo interés de los museos por integrar experiencias dirigidas a otros sentidos más allá de la vista, a través, por ejemplo, de instalaciones sonoras o de dispositivos olfativos, como ponen de manifiesto exposiciones como *La esencia de un cuadro. Una exposición olfativa* (Museo del Prado, Madrid, 4/4/2022-17/7/2022); *Audiovision in the Middle Ages* (Stanford Art Gallery, 24/01/2023-17/03/2023) o *Scent & the Art of the Pre-Raphaelites* (The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, 11/10/2024-26/1/2025).

Partiendo de esta base, este número monográfico pretende explorar la realidad de la experiencia y la recepción desde una perspectiva amplia y multifocal. Por un lado, el dossier analiza la experiencia humana ante imágenes, objetos y espacios teniendo en cuenta tanto la agencia de la persona emisora y el impacto que esta desea obtener en la

experience cannot be understood as universal and immutable but varies according to historical and geographical contexts (Howes 2003; Classen 2012; Howes and Classen 2014; Smith 2021; Howes 2022). This perspective has challenged the historiographical hegemony of visuality, revealing that our access to art is not limited exclusively to sight, but also involves other senses. This approach has opened up new lines of research ranging from the analysis of sensory perception in past societies (Boer and Göttler 2013; Newhauser 2014; Pentcheva, 2010, 2017, 2018, 2020, 2023; Bagnoli 2016;) to its application in contemporary museum practices (Classen 2007, 2017; Levent and Pascual-Leone 2014; Verbeek and Inger Leemans 2022). In this sense, this historiographical shift also corresponds to a new interest on the part of museums in integrating experiences that engage senses other than sight, through, for example, sound installations or olfactory devices, as evidenced by exhibitions such as *La esencia de un cuadro. Una exposición olfativa* (Prado Museum, Madrid, 4/4/2022-17/7/2022); *Audiovision in the Middle Ages* (Stanford Art Gallery, 24/01/2023-17/03/2023), and *Scent & the Art of the Pre-Raphaelites* (The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, 11/10/2024-26/1/2025).

On this basis, this special issue aims to explore human experience and reception from a broad and multifocal perspective. On the one hand, the theme issue analyses the human experience of images, objects, and spaces, taking into account the agency of the senders and the impact they wish to have on the audience; the agency of the object, image, or space itself; and the modes of response of the receiver or viewer. On the other hand, from a methodological point of

audiencia; como la agencia del propio objeto, imagen o espacio; y los modos de respuesta de los receptorxs o espectadorxs. Por otro lado, desde el punto de vista metodológico, el dossier recoge tanto aportaciones que reflejan un planteamiento fundamentalmente teórico como otras que se centran en el análisis de casos de estudio concretos vinculados a los territorios de la Península Ibérica y las Américas. Al mismo tiempo, las aportaciones de este número se realizan a través de los formatos diversos que la revista *Miradas* contempla y que forman parte de los contenidos que publica en todos sus números: artículos de investigación; presentación y análisis de obras de arte específicas (sección denominada “Obras para recordar”); análisis de fuentes escritas; y reseñas.

Los objetivos propuestos al diseñar este número monográfico, así como los resultados de investigación alcanzados, pueden analizarse en función de tres ejes diferentes. Los dos primeros buscan ahondar en los modos de interacción, así como en las actitudes y las respuestas psicológicas y de comportamiento del ser humano en relación con espacios, objetos e imágenes producidas tanto en épocas anteriores a las de su contemplación como coetáneas. El tercer eje de trabajo, por su parte, responde a la necesidad de tener en cuenta la aplicación de nuevas metodologías, técnicas y tecnologías, diferentes a las utilizadas hasta ahora por la Historia del Arte, para comprender los modos de interacción y comportamiento del ser humano con relación a esos espacios, objetos e imágenes.

view, the dossier includes both contributions that reflect a fundamentally theoretical approach and others that focus on the analysis of specific case studies linked to the territories of the Iberian Peninsula and the Americas. At the same time, the contributions in this issue are presented in the various formats covered by the Journal *Miradas*: research articles; presentation and analysis of specific objects (section entitled *Artworks Recalled*); analysis of written sources; and book reviews.

The objectives proposed when designing this special issue, as well as the research results achieved, can be analysed according to three different axes. The first two seek to delve into the modes of interaction, as well as the attitudes and psychological and behavioural responses of human beings in relation to spaces, objects, and images produced both in periods prior to their contemplation and in coeval times. The third line of inquiry, meanwhile, responds to the need to take into account the application of new methodologies, techniques, and technologies, different from those used until now by Art History, in order to understand the modes of interaction and behavior of human beings in relation to these spaces, objects, and images.

1. Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios coetáneos

El primer eje de investigación de este dossier gira en torno a relaciones establecidas con imágenes, objetos y espacios en un marco temporal próximo al de su creación, poniendo el foco especialmente en cómo las diversas formas de identidad colectiva o personal (como pueden ser el género, la etnia, la clase o la ideología) influyen en las formas de recepción, interacción o interpretación.

Así, el artículo de Leonardo B. Varela Cabral aborda la construcción de significados en un ámbito histórico tan complejo como fue la evangelización de las poblaciones nativas en la Antigua California a partir de los últimos años del siglo XVII y pone de relieve cómo la utilización de objetos e imágenes por parte de los jesuitas, que conocían muy parcialmente los idiomas pericú, guaycura y cochimí, contribuyó decisivamente al desarrollo de ese proceso de evangelización y, en consecuencia, al ejercicio de poder sobre el territorio de la península bajacaliforniana y sus habitantes. El autor muestra cómo los jesuitas implementaron una evangelización visual mediante cruces e imágenes cristianas, mientras combatían y destruían sistemáticamente los objetos sagrados nativos, revelando cómo estos eran entendidos como extensiones simbólicas del poder de sus usuarios (ya fuesen chamanes o misioneros) y por tanto la destrucción de estos era un ataque también al poder que representaban.

Por su parte, Sara Carreño, en la sección de Obras para recordar, nos aproxima al uso de la escultura medieval de Cristo yacente del convento de Santa Clara de Palencia, una imagen que cuenta con sistemas de articula-

1. Experience and reception of coeval images, objects, and spaces

The first line of inquiry in this issue revolves around relationships established with images, objects, and spaces in a time frame close to that of their creation, focusing particularly on how various forms of collective or personal identity (such as gender, ethnicity, class, or ideology) influence forms of reception, interaction, or interpretation.

Here, Leonardo B. Varela Cabral's article addresses the construction of meanings in a historical context as complex as the evangelization of the native populations in Old California from the late 17th century onwards. It highlights how the use of objects and images by the Jesuits, who had only a very partial knowledge of the Pericú, Guaycura, and Cochimí languages, contributed decisively to the development of this evangelization process and, consequently, to the exercise of power over the territory of the Baja California peninsula and its inhabitants. The author shows how the Jesuits implemented visual evangelization through crosses and Christian images, while systematically combating and destroying sacred native objects, revealing how these were understood as symbolic extensions of the power of their users (whether shamans or missionaries) and therefore their destruction was also an attack on the power they represented.

For her part, Sara Carreño, in the section *Artworks Recalled*, introduces the reader to the use of the medieval sculpture of the recumbent Christ in the convent of Santa Clara in Palencia, an object that has articulation systems that allow different parts of its body to move, as well as a polymaterial configura-

ción que permiten el movimiento de diferentes partes de su cuerpo, así como una configuración polimaterica, al emplearse, entre otros materiales, elementos orgánicos como asta para las uñas y pelo natural. Originalmente ubicada en los espacios de clausura, habría estado destinada a ser manipulada en escenificaciones u otros ritos devocionales, posiblemente por las propias monjas, reflejando prácticas espirituales femeninas de finales de la Edad Media. La autora pone de manifiesto cómo esta obra facilitaba una experiencia multisensorial, especialmente háptica, que permitiría una conexión física y emocional con el cuerpo de Cristo, que trascendía la mera contemplación.

En la sección de Obras para recordar, Anna Nolte aporta un segundo caso de estudio en unas coordenadas de tiempo y espacio muy diferentes, ya que se centra en el análisis de la obra *Móvil o Esferas* (1949) del artista uruguayo Carmelo Arden Quin. Tomando como punto de partida el contexto de la política cultural prohibitiva del peronismo en esa época, la obra es analizada desde la perspectiva de la estrategia del artista, que estaría centrada en activar a los espectadores a través de la movilidad y el juego de la pieza. Anna Nolte interpreta la estrategia como una práctica subversiva frente a la estética idealista promovida en el Salón Nacional argentino. Así, la escultura móvil de Quin invitaría al público a interactuar de una manera sensual, absurda y lúdica, posicionándose contra aquellas obras conectadas con el Salón Nacional que exigían mantener una distancia respetuosa y contemplativa.

Finalmente, María Carrión aporta una reseña del libro *El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación en la Baja Edad Media* de Blanca Garí (2024), introduciendo una

tion, using, among other materials, organic elements such as antler for the nails and natural hair. Originally located in the cloistered areas, it would have been intended for use in performances or other devotional rites, possibly by the nuns themselves, reflecting female spiritual practices of the late Middle Ages. Sara Carreño highlights how this artifact facilitated a multisensory experience, especially haptic, which would allow a physical and emotional connection with the body of Christ, transcending mere contemplation.

Also within the section *Artworks Recalled*, Anna Nolte contributes a second case study set in very different coordinates of time and space, as it focuses on the analysis of the sculpture *Móvil o Esferas* (1949) by Uruguayan artist Carmelo Arden Quin. Taking as its starting point the context of Peronism's prohibitive cultural policy at the time, the sculpture is analyzed from the perspective of the artist's strategy, which was focused on activating the viewer through the mobility and playfulness of the piece. Anna Nolte interprets the strategy as a subversive practice in the face of the idealistic aesthetic promoted in the Argentine National Salon. Thus, Quin's mobile sculpture would invite the viewer to interact in a sensual, absurd, and playful way, positioning itself against those works connected to the National Salon that required the viewer to maintain a respectful and contemplative distance.

Finally, María Carrión provides a review of Blanca Garí's book *El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación en la Baja Edad Media* (*The Power of Objects: Materiality, Memory and Representation in the Late Middle Ages*) (2024), introducing a reflection on the agency of medieval objects, moving away from the idea of these

reflexión sobre la agencia de los objetos medievales, alejándose de la idea de estos artefactos como elementos pasivos, para ahondar en su capacidad activa para transformar su entorno o generar respuestas emocionales en sus audiencias. En la obra de Garí, se analiza el uso de diversos artefactos (libros, cajas, textiles, etc.) y cómo habrían jugado un papel central en relación con la construcción de la memoria y la identidad, especialmente en relación con contextos y personajes femeninos.

2. Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios del pasado

En este dossier, como mencionado, se ha considerado también decisivo analizar las variaciones en la recepción de ciertos objetos, imágenes y espacios a lo largo del tiempo, observando las diferencias en cómo se perciben e interpretan producciones de épocas pasadas, ya porque estas no se ajusten a los preceptos estéticos del momento, porque hayan sufrido procesos de resignificación, o porque representen valores o sistemas con los que el espectador/usuario ya no se identifica, como por ejemplo acciones de *damnatio memoriae*, iconoclastia o de protesta (Freedberg, 2017, 2021).

La aportación de Montserrat Báez analiza la traslación, recepción y vigencia devocional de una selección de reliquias de mártires de catacumba romana o *corpisanți* donados a la Nueva España (hoy México), entre los siglos XVII y XIX. La autora analiza los recursos utilizados para implantar su culto (como procesiones, autenticaciones o la producción de relicarios) y las emociones colectivas registradas en las crónicas como resultado de estos

artefacts as passive elements to delve into their active capacity to transform their environment or generate emotional responses in their audiences. Garí's book analyses the use of various artefacts (books, boxes, textiles, etc.) and how they may have played a central role in the construction of memory and identity, especially in relation to female contexts and characters.

2. Experience and reception of images, objects and spaces from the past

As mentioned above, this dossier also considers it crucial to analyze variations in the reception of certain objects, images, and spaces over time, observing differences in how productions from past eras are perceived and interpreted, either because they do not conform to the aesthetic precepts of the moment, because they have undergone processes of resignification, or because they represent values or systems with which the viewer/user no longer identifies, such as actions of *damnatio memoriae*, iconoclasm or protest (Freedberg, 2017, 2021).

Montserrat Báez's contribution analyses the transfer, reception, and devotional significance of a selection of relics of Roman catacomb martyrs or *corpisanți* donated to New Spain (now Mexico) between the 17th and 19th centuries. The author examines the resources used to establish their cult (such as processions, authentications, and the production of reliquaries) and the collective emotions recorded in the chronicles as a result of these processes, alluding to the

procesos, aludiendo al fervor, la devoción y el consuelo espiritual que provocaban en sus espectadores. El texto se aproxima también a la difusión del culto a través de novenas y oraciones impresas, que sirvieron para reforzar el vínculo entre los fieles y estas reliquias, y a las transformaciones, resignificaciones e incluso destrucciones que fueron viviendo estos restos dependiendo del momento histórico.

Por su parte, Laura Rodríguez Peinado investiga cómo a lo largo de la Edad Media, en los territorios ibéricos, las telas ricas de origen oriental fueron apreciadas por las élites cristianas como símbolo de identidad colectiva y estatus personal, conservándose a lo largo de generaciones. Independientemente de su origen, estas eran apreciadas por sus cualidades materiales (color, brillo, textura), y eran reutilizadas tanto en contextos civiles como religiosos, ya fuese como parte de la indumentaria, ornamentos litúrgicos, envoltorios para reliquias o como elementos que decoraban los espacios. Así, estos objetos eran resignificados, adquiriendo nuevas funciones en conexión con sus nuevos usuarios, reflejando una apropiación intercultural, en la que se eliminaban sus significados originales en pro de su integración en contextos cristianos donde funcionarían como símbolos de lujo y poder.

Finalmente, el artículo de Alfredo Adolfo Ortega Ordaz analiza la transformación de una imagen-reliquia de la *Virgen de las Nieves*, copia del famoso icono *Salus Populi Romani*, que fue llevada desde Roma a la Ciudad de México en el siglo XVI, donde funcionó como herramienta visual para la evangelización. Esta fue modificada a finales del siglo XVII por el pintor Juan Correa, quien añadió la figura de san Lucas pintando a la Virgen, en con-

fervor, devotion, and spiritual comfort they evoked in their spectators. The text also addresses the spread of the cult through novenas and printed prayers, which served to reinforce the bond between the faithful and these relics, and the transformations, reinterpretations and even destruction that these remains underwent depending on the historical moment.

For her part, Laura Rodríguez Peinado investigates how, throughout the Middle Ages, rich fabrics of Eastern origin were prized by Christian elites in Iberian territories as symbols of collective identity and personal status and were preserved for generations. Regardless of their origin, these fabrics were prized for their material qualities (color, shine, texture) and were reused in both civil and religious contexts, whether as part of clothing, liturgical ornaments, wrappings for relics, or as decorative elements. Thus, these objects were reinterpreted, acquiring new functions in connection with their new users, reflecting an intercultural appropriation in which their original meanings were eliminated in favor of their integration into Christian contexts where they would function as symbols of luxury and power.

Finally, Alfredo Adolfo Ortega Ordaz's article analyses the transformation of a relic image of the *Virgen de las Nieves*, a copy of the famous *Salus Populi Romani* icon, which was brought from Rome to Mexico City in the 16th century, where it served as a visual tool for evangelization. This was modified at the end of the 17th century by the painter Juan Correa, who added the figure of Saint Luke painting the Virgin, in connection with the legendary history of its Roman model. The introduction of this figure re-signified the painting, turning it into a meta-image that re-

xión con la historia legendaria de su modelo romano. La introducción de esta figura resignificó la obra, convirtiéndola en una metaimagen que reflexiona sobre su propio proceso creativo, y dotándola de una gestualidad que serviría para guiar la mirada de los espectadores, facilitando la conexión empática. Esta intervención adaptaría la imagen a sus nuevos contextos devocionales, reflejando así el autor del texto cómo una obra va siendo modificada a lo largo de su vida en relación con la realidad de sus audiencias.

Ya en el apartado de obras para recordar, el texto de Manuel Herrería Bolado y Elena Muñoz Gómez llama la atención sobre el monumento conmemorativo del fraile dominico español Diego de Deza (1443-1523), situado en la Plaza de Zorrilla de la ciudad española de Zamora, en la frontera con Portugal. Se trata de una pieza escultórica realizada por Francisco González Macías que, desde 1944, sustituye al busto en homenaje al mismo dominico que había sido esculpido por Enrique Lorenzo Salazar e inaugurado en 1923 en la misma plaza. Este primer busto fue arrojado al río Duero durante la República en señal de protesta política. Los autores del texto analizan así un caso de estudio de iconoclasia ideológica en el siglo XX en relación a un personaje histórico, poniendo en el foco de atención la historia entrelazada de la península ibérica y el continente americano a través del análisis del repetido encargo institucional del retrato conmemorativo de un personaje que, siglos atrás, estuvo implicado en las conquistas de los Reyes Católicos, sus tribunales inquisitoriales y el proceso de colonización del continente americano y que, con el paso del tiempo, fue adquiriendo una memoria polisémica. Así, la misma figura histórica del siglo XV-XVI es recibida y experimentada de formas diversas en función de

flects on its own creative process, and endowing it with a certain body language that would serve to guide the viewer's gaze, facilitating empathic connection. This intervention adapted the object to its new devotional contexts, thus reflecting the author's view of how an object is modified throughout its life in relation to the reality of its viewers.

In the section *Artworks Recalled*, the text by Manuel Herrería Bolado and Elena Muñoz Gómez draws attention to the monument commemorating the Spanish Dominican friar Diego de Deza (1443-1523), located in *Plaza de Zorrilla* in the Spanish city of Zamora, on the border with Portugal. This is a sculpture by Francisco González Macías which, since 1944, has replaced the bust in homage to the same Dominican friar that had been sculpted by Enrique Lorenzo Salazar and unveiled in 1923 in the same square. This first bust was thrown into the River Duero during the Republic as a sign of political protest. The authors of the text thus analyze a case study of ideological iconoclasm in the 20th century in relation to a historical figure, focusing on the intertwined history of the Iberian Peninsula and the American continent through the analysis of the repeated institutional commission of a commemorative portrait of a figure who, centuries ago, was involved in the conquests of the Catholic Monarchs, their inquisitorial tribunals and the process of colonization of the American continent and who, over time, acquired a polysemic memory. Thus, the same historical figure from the 15th–16th centuries is received and experienced in different ways depending on the political struggles and civil wars of 20th century-Spain.

In the *Sources* section, the second line of research in this issue finds its answer in Joa-

las luchas políticas y las guerras civiles del siglo XX.

En la sección de fuentes, el segundo eje de investigación de este dossier encuentra respuesta a través del análisis que Joana Lages Gonçalves hace del conocido como *Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão*, escrito por Madre Soror Maria do Baptista y publicado, en Lisboa, en 1618. Se trata de una obra que narra la historia de la institución y que, de acuerdo con el análisis realizado, surgió como un elemento de afirmación de la identidad del monasterio a través del recurso de la memoria. Es decir, a través de la narración y descripción de diversos episodios importantes del pasado del monasterio y de objetos y espacios vinculados a él, se pretendería proyectar en la comunidad monástica la importancia del lugar sagrado que habitaban, evitando que las monjas se viesan tentadas de abandonar el espacio en el que recibían protección divina.

3. Nuevas metodologías, técnicas y tecnologías para el estudio de la recepción

El tercero de los ejes que vertebran este dossier pretende dar destaque a aquellas nuevas metodologías, técnicas y tecnologías para el estudio de la recepción y los procesos cognitivos y neuronales implicados en ella. En ese sentido, este número monográfico asume la importancia de llevar a cabo análisis empíricos con técnicas como eye-tracking o EEG para una mejor comprensión de las experiencias humanas ante imágenes, objetos y espacios (Massaro et al., 2012; Umiltá et al., 2012). Además,

na Lages Gonçalves' analysis of the *Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão* (*Book of the Foundation of the Monastery of the Saviour of the City of Lisbon and some cases worthy of remembrance, which will happen there*), written by Mother Soror Maria do Baptista and published in Lisbon in 1618. This book narrates the history of the institution and, according to the analysis carried out, emerged as an element of affirmation of the monastery's identity through the use of memory. In other words, through the narration and description of various important episodes from the monastery's past and of objects and spaces linked to it, the aim was to project onto the monastic community the importance of the sacred place they inhabited, preventing the nuns from being tempted to leave the space where they received divine protection.

3. New methodologies, techniques and technologies for studying reception

The third of the approaches that form the backbone of this special issue aims to highlight new methodologies, techniques, and technologies for studying reception and the cognitive and neural processes involved in it. In this regard, this issue recognizes the importance of conducting empirical analyses using techniques such as eye-tracking or EEG to better understand human experiences with images, objects and spaces (Massaro et al., 2012; Umiltá et al., 2012). Furthermore, it recognizes the

reconoce el trabajo colaborativo entre la Historia del Arte y otras disciplinas como la Antropología, la Psicología o la Neurociencia, o incluso el desarrollo de nuevas áreas de conocimiento como la Neuroestética desde inicios del siglo XXI (Cela Conde et al., 2004; Kawabata & Zeki, 2004; Vartanian & Goel, 2004), centrada en el estudio empírico de los procesos psicológicos y sus correlatos neuronales al contemplar o interactuar con una imagen u objeto.

Dos artículos de este dossier aportan datos y reflexiones sobre estos aspectos. Así, el artículo de Imanol Aymara et al. demuestra cómo diversas metodologías desarrolladas en el seno de la Psicología pueden ser útiles para analizar en qué medida algunas variables psicológicas perceptivas pueden condicionar la valoración del gusto. El artículo presenta un estudio empírico del gusto estético hacia el arte prehistórico y explora el papel que desempeñan variables sociodemográficas (edad y género) y de la figura (tipo de animal, grado de naturalismo y orientación de la figura) en el juicio estético mediante código binario (me gusta/no me gusta) y tiempo de respuesta.

Por su parte, Margherita Picciché y Fabrizio Di Giovanni exploran en su artículo la intersección entre las teorías de Aby Warburg sobre el arte, y más concretamente, sobre las representaciones del movimiento, los gestos y las expresiones faciales, con la investigación neurocientífica contemporánea. Muchas de las ideas pioneras de Aby Warburg parecen encontrar nuevos sentidos al verse contrastadas por los estudios sobre la cognición incorporada y el sistema de neuronas espejo, como demostrado desde la primera década del siglo XXI con los estudios del historiador del arte David Freedberg, exper-

collaborative work between Art History and other disciplines such as Anthropology, Psychology, and Neuroscience, and even the development of new areas of knowledge, such as Neuroaesthetics since the beginning of the 21st century (Cela Conde et al., 2004; Kawabata & Zeki, 2004; Vartanian & Goel, 2004), which focuses on the empirical study of psychological processes and their neural correlates when contemplating or interacting with an image or object.

Two articles on this special issue provide data and reflections on these aspects. The article by Imanol Aymara et al. demonstrates how various methodologies developed within Psychology can be useful for analyzing the extent to which certain psychological perception variables can influence taste assessment. The article presents an empirical study of aesthetic taste in prehistoric art and explores the role played by sociodemographic variables (age and gender) and figure variables (type of animal, degree of naturalism and orientation of the figure) in aesthetic judgement using a binary code (like/dislike) and response time.

For their part, Margherita Picciché and Fabrizio Di Giovanni explore in their article the intersection between Aby Warburg's theories on art, and more specifically on representations of movement, gestures and facial expressions, with contemporary neuroscientific research. Many of Aby Warburg's pioneering ideas seem to take on new meaning when contrasted with studies on embodied cognition and the mirror neuron system, as demonstrated since the first decade of the 20th century by the studies of art historian David Freedberg, an expert on Aby Warburg's historiographical work,

to en la obra historiográfica de Aby Warburg, en colaboración con el neurocientífico Vittorio Gallese (Freedberg & Gallese, 2007; Gallese & Freedberg, 2010).

4. Reflexiones finales

A principios del siglo XX, el fotógrafo francés Lucien Roisin Besnard (1884-1943) editaba la postal que ilustra la portada de este número monográfico.¹ En ella, una mujer anónima –condición en la que inciden su cabeza cubierta y su rostro desdibujado por el movimiento– toca con su mano derecha la columna de mármol, recorrida por las intrincadas formas del Árbol de Jesé, que compone el parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1188). La imagen reproduce una larga tradición cuyos orígenes, aunque desconocidos, pueden ser rastreados hasta el siglo XVII, y que la postal sintetiza con el título “Columna milagrosa”.² La mujer que en ella aparece, realiza el gesto ritual que muchas otras personas llevaron a cabo antes y después de ella, dejando impreso en el material las huellas de siglos de relación háptica entre fieles y la superficie marmórea de la columna. Esta práctica no solo refleja el poder atribuido a esta obra, sino también la trascendencia de las interacciones y relaciones establecidas con imágenes, objetos y espacios.

En esta imagen queda encapsulada la compleja realidad presentada en este número monográfico, que reflexiona sobre cómo funcionan y existen las imágenes, objetos y espacios en relación con sus audiencias.

1 Queremos expresar nuestro agradecimiento a la Biblioteca de Galicia por habernos facilitado esta imagen para ser publicada en la portada de la revista.

2 Este ritual, que había sido restringido ya en 2004, está prohibido desde 2008 por motivos de conservación.

in collaboration with neuroscientist Vittorio Gallese (Freedberg & Gallese, 2007; Gallese & Freedberg, 2010).

4. Final Remarks

In the early 20th century, French photographer Lucien Roisin Besnard (1884–1943) published the postcard that illustrates the cover of this special issue.¹ In it, an anonymous woman—her head covered and her face blurred by movement—touches with her right hand the marble column, covered with the intricate shapes of the Tree of Jesse, which makes up the *Parteluz* (mullion) of the Portico of Glory of the Cathedral of Santiago de Compostela (ca. 1188). The image reproduces a long tradition whose origins, although unknown, can be traced back to the 17th century, which is summarized in the postcard with the title ‘Miraculous Column’.² The woman who appears in it performs the ritual gesture that many people carried out before and after her, leaving imprinted on the material the traces of centuries of haptic interaction between the faithful and the marble surface of the column. This ritual not only reflects the power attributed to this *Parteluz*, but also the significance of the interactions and relationships established with images, objects, and spaces.

This image encapsulates the complex reality presented in this special issue, which reflects how images, objects, and spaces function and exist in relation to their audiences. The collection of texts highlights the

1 We would like to express our gratitude to the Library of Galicia for providing us with this image to be published on the cover of the special issue we have co-edited for the journal *Miradas*.

2 This ritual, which had already been restricted in 2004, has been banned since 2008 for conservation reasons.

El conjunto de trabajos pone de manifiesto la heterogeneidad de los estudios de recepción y la amplia diversidad de materiales y metodologías que pueden ser utilizadas en el ámbito de la Historia del Arte y de la Cultura. Lxs autorxs de estos textos, desde esa amplia diversidad fruto del planteamiento teórico propuesto, investigan cómo espacios, imágenes y objetos eran entendidos, interpretados, pensados, percibidos y sentidos por sus espectadorxs y usuarioxs. Se aborda, a lo largo de estas páginas, un amplio espectro de interacciones humanas, que van desde las relaciones afectivas establecidas con imágenes religiosas o los movimientos lúdicos que son reclamados por el público durante la contemplación de obras de arte en espacios museísticos; hasta la destrucción de esculturas u otros objetos, bien como medio a través del que atacar a la comunidad a la que pertenecen o como ruptura simbólica con un sistema que se rechaza. Estas contribuciones evidencian el poder agencial que poseen los artefactos que conforman la cultura visual y material en la vida del ser humano. Lejos de ser entidades pasivas, estos mueven las emociones y afectan profundamente a quienes las experimentan, ya sea desencadenando emociones como la rabia o el odio, impulsando a actos de violencia, o bien convirtiéndose en receptáculos de amor y esperanza. Objetos e imágenes son atacados, destruidos, besados o abrazados; mientras que los espacios son observados, sentidos y recorridos, generando lugares de experiencia que afectan el estado del individuo.

Esperamos que lxs lectorxs de este monográfico disfruten del trabajo realizado por nuestrxs autorxs y que los textos aquí recogidos les ofrezcan la oportunidad de profundizar en la compleja y dinámica relación que los seres humanos establecemos con las

heterogeneity of reception studies and the wide diversity of materials and methodologies that can be used in the field of Art and Cultural History. The authors of these texts, drawing on this broad diversity resulting from the proposed theoretical approach, investigate how these were understood, interpreted, thought about, perceived, and felt by their viewers and users. This special issue thus addresses a wide spectrum of human interactions, ranging from the emotional relationships established with religious images or the playful movements demanded by viewers when contemplating objects and images in museum spaces, to the destruction of sculptures or other objects, either as a means of attacking the community to which they belong or as a symbolic break with a system that is rejected. These contributions highlight the agency of the artefacts that make up visual and material culture in human life. Far from being passive entities, they stir emotions and profoundly affect those who experience them, whether by triggering emotions such as anger or hatred, prompting acts of violence, or becoming vessels of love and hope. Objects and images are attacked, destroyed, kissed, or embraced, while spaces are observed, felt, and traversed, generating places of experience that affect the individual's state of being.

We hope that readers of this special issue will enjoy the texts collected here and that each article will offer the opportunity to delve deeper into the complex and dynamic relationship that human beings establish with the images, objects, and spaces that surround them. May these pages serve to further explore how, through sensory, emotional and cognitive experience, the material and the visual culture continue to

imágenes, los objetos y los espacios que nos rodean. Que estas páginas sirvan para seguir explorando cómo, a través de la experiencia sensorial, emocional y cognitiva, lo material y lo visual continúan dando forma de manera profunda a nuestra memoria, nuestra identidad y nuestra forma de habitar el mundo.

profoundly shape our memory, our identity, and our way of inhabiting the world.

Bibliografía/Bibliography

- Bagnoli, Martina. *A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*, editado por Martina Bagnoli. The Walters Art Museum, 2016.
- Boer, Wietse de, y Christine Göttler (eds.). *Religion and the Senses in Early Modern Europe*. Brill, 2013.
- Cela-Conde, Camilo J., Gisèle Marty, Fernando Maestú, Tomás Ortiz, Enric Munar, Alberto Fernández, Miguel Roca, Jaume Rosselló y Felipe Quesney. "Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception." *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.* 101, no. 16 (2004): 6321-5. <https://doi.org/10.1073/pnas.0401427101>
- Classen, Constance. "Museum manners: the sensory life of the early museum." *Journal of Social History* 40, no. 4 (2007): 895–914.
- Classen, Constance. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Series Studies in Sensory History. University of Illinois Press, 2012.
- Classen, Constance. *The Museum of the Senses: Experiencing Art and Collections*. Bloomsbury, 2017.
- Damásio, Antonio. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Pan Macmillan, 1994.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago University Press, 1989.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Freedberg, David. *Iconoclasm*. University of Chicago Press, 2021.
- Freedberg, David, y Vittorio Gallese. "Motion, emotion and empathy in esthetic experience." *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 5 (2007): 197-203.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, 1977 [1975].
- Gallese, Vittorio, y David Freedberg. "Mirror and Canonical Neurons Are Crucial Elements in Esthetic Response." *Trends in Cognitive Science* 11, no. 10 (2007): 411. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.07.006>

- Gibson, James J. *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin, 1979.
- Haugeland, John. *Mind embedded and embodied*. En *Having Thought: Essays in the Metaphysics of Mind*, editado por John Haugeland. Harvard University Press, 1998.
- Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Theory*. University of Michigan Press, 2003.
- Howes, David. *The Sensory Studies Manifesto. Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. University of Toronto Press, 2022.
- Howes, David, y Constance Classen. *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*. Routledge, 2014.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History* 3, no. 2 (1972): 279-99.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus, 1987 [1976].
- Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, 1986 [1977].
- Jauss, Hans R. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013 [1970].
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, 1987.
- Kawabata, Hideaki, y Semir Zeki. "Neural Correlates of Beauty." *Journal of Neurophysiology* 91, no. 4 (2004): 1699-1705.
- Kemp, Wolfgang. *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. Mäander Verlag, 1983.
- Kemp, Wolfgang (ed.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. DuMont, 1985.
- Kohl, Karl-Heinz. *Things: the history and theory of sacred objects*. Sean Kingston Publishing, 2020.
- Levent, Nina, y Alvaro Pascual-Leone (eds.). *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Rowman & Littlefield, 2014.

Massaro, Davide, Federica Savazzi, Cinzia Di Dio, David Freedberg, Vittorio Gallese, Gabriella Gilli y Antonella Marchetti. "When Art Moves the Eyes: A Behavioral and Eye-Tracking Study." *PloS One* 7, no. 5 (2012). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0037285>

Mayoral, José Antonio (dir.), *Estética de la recepción*. Arco Libros S.A., 1987.

Newhauser, Richard G. (ed.). *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*. Bloomsbury, 2014.

Pentcheva, Bissera V. *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. Penn State University Press, 2010.

Pentcheva, Bissera V. *Hagia Sophia: Sound, Space and Spirit in Byzantium*. Penn State University Press, 2017.

Pentcheva, Bissera V. (ed.) *Aural Architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual*. Ashgate, 2018.

Pentcheva, Bissera V. (ed.). *Icons of Sound: Architecture, Music and Imagination in Medieval Art*. Routledge, 2020.

Pentcheva, Bissera V. *Audiovision in the Middle Ages. Sainte-Foy at Conques*. Stanford University Press, 2023.

Smith, Mark. *A Sensory History Manifesto*. Penn State University Press, 2021.

Umiltà, Alessandra M., Cristina Berchio, Mariateresa Sestito, David Freedberg y Vittorio Gallese. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (2012): 1–9. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00311>

Vartanian, Oshin, y Vinod Goel. "Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings." *Neuroreport* 15, no. 5 (2004): 893-7. doi: 10.1097/00001756-200404090-00032.

Verbeek, Caro., Inger Leemans y Bernardo Fleming. "How can scents enhance the impact of guided museum tours? Towards an impact approach for olfactory museology." *The Senses and Society* 17, no. 3 (2022): 315-342. <https://doi.org/10.1080/17458927.2022.2142012>

Warning, Rainer (coord.). *Estética de la recepción*. Visor libros, 1989 [1979].

Artikel
Artículos
Artigos
Articles

Recepción de tejidos orientales en contextos cristianos ibéricos

*Laura Rodríguez Peinado**

Resumen

A lo largo de la Edad Media, en los territorios ibéricos las telas ricas de origen oriental fueron apreciadas por las élites como símbolo de identidad colectiva y estatus personal, conservándose a lo largo de generaciones. No se percibieron como objetos exóticos, sino que se produjo una apropiación por parte de sus receptores que apreciaron sus cualidades matéricas y estéticas, liberándolos de connotaciones religiosas al valorarse fundamentalmente como muestras de lujo y magnificencia. Con su aceptación y asimilación se establecieron con estas piezas relaciones sensoriales donde el color, el brillo, las texturas y la ornamentación seducían y fascinaban como algo maravilloso.

Palabras clave: sedas • asimilación intercultural • funcionalidad • resignificación • sensorialidad

* Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular en el Departamento de Historia del Arte; Este artículo ha sido redactado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i financiado por el Gobierno de España «Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos y textiles» (PID2023-151143NA-100).

Introducción

Durante la Edad Media los textiles de lujo fueron símbolo de identidad colectiva y estatus personal. Se adquirían por su valor independientemente de su origen. Su función fue múltiple, y no se percibieron tanto como objetos exóticos porque, aunque muchos procedían de manufacturas islámicas, su uso no implicaba islamización, sino que se produjo una apropiación al valorarse como una muestra de lujo y magnificencia, además de ser transmisores de nobleza espiritual (Feliciano 2005, 103).

Eran objetos de deseo en los que se valoraba principalmente su materialidad, aunque sus códigos decorativos contribuyeron a conformar un vocabulario estético (Feliciano 2005, 118). Del mismo modo que ocurrió en el caso de otros objetos suntuarios admirados por sus valores matéricos –cerámica, metalistería, marfiles, cristal de roca–¹ se produjo una asimilación intercultural, porque el significado de su ornamentación no sufrió transformaciones drásticas al utilizarse por los cristianos tanto en escenarios civiles como religiosos. Fueron piezas valoradas durante generaciones, de forma que pudieron cambiar su función, pero siempre fueron admirados como signo de poder, ostentación y distinción social apreciándose sus texturas, colores saturados y brillantes, y materiales ricos como la seda y los hilos metálicos que provocaban respuestas emocionales y empáticas en los receptores.

Partiendo de la idea de que las telas ricas formaron parte de un imaginario colectivo muy sensible a lo esencialmente matérico, a los valores de textura, de riqueza cromática y ornamental, los objetivos principales de este trabajo son poner de manifiesto cómo los tejidos de lujo se apreciaron en contextos ajenos a los entornos donde se produjeron por sus cualidades matéricas y estéticas, de modo que se tratará la consideración de la que gozaron y las formas de adquisición, teniendo en cuenta su valor transcultural. Los tejidos se convirtieron en modelos alternativos de transferencia con un vocabulario compartido con otros materiales que permite entender la internacionalización del gusto, porque como objetos transculturales fueron receptáculos de memoria, propaganda, poder y legitimación. Como objetos suntuarios, se conservaron durante generaciones por su valor material y simbólico produciéndose, en el transcurso del tiempo, procesos de cambio de función y de resignificación. Asimismo, se constatará cómo, en algunos casos, su posesión constituía una señal de prestigio y de superioridad respecto a la sociedad islámica donde se habían manufacturado.

Para alcanzar este propósito no se sigue una secuencia cronológica, sino que se toman ejemplos significativos de piezas de distintos periodos desde la Plena Edad Media hasta los albores de la Edad Moderna que, por su trascendencia, tuvieron distintas vidas o funciones y fascinaron a sus receptores, a pesar de que, en ocasiones, su relación con ellas era más ima-

1 Estas artesanías de lujo traspasaban las fronteras sin importar la cultura que las había creado, eran objetos que carecían de símbolos específicos y podían intercambiarse sin problemas, porque eran apreciados por su belleza, su valor y su origen. Se caracterizaban por el sincretismo mediterráneo en el repertorio decorativo, aunque procedieran de diferentes paisajes culturales unidos por la expansión política del islam. Son numerosos los estudios sobre cerámica, metalistería, eboraria o cristal de roca donde se puede comprobar esta identidad estética compartida con los textiles, que no se citan por motivos de espacio.

ginativa que real, porque no siempre eran visibles y expuestas al público, como en el caso de los envoltorios de reliquias y los forros de arquetas y contenedores de estos restos sagrados. En este estudio no interesa atender a la discusión sobre las piezas mencionadas, sino a su rol en la sociedad y las respuestas con un enfoque más social donde se atiende a la transformación semiótica resultante con los cambios de función.

Textiles ricos en la península ibérica

Antes de la implantación de la sericultura con la llegada de los musulmanes a la Península, en territorios ibéricos no había habido una producción de paños de lujo, aunque se constata una importante actividad tejedora en la Antigüedad basada en las manufacturas de lana y lino (Alfaro Giner 1984). Los visigodos fueron receptores de sedas bizantinas, pero nada sabemos de estas por datos históricos o arqueológicos.² Al-Andalus fue el primer territorio europeo que generó una potente industria textil a partir de la introducción de la sericultura hacia el año 740 (Lombard 1978, 95-96; Lagardère 1990, 99-105) y la creación de un *tiraz* –taller de carácter estatal– en la corte omeya emiral, posiblemente iniciado por Abd al-Rahman I y consolidado por Abd al-Rahman II (López Martínez de Marigorta 2023, 23-30). Hay que recordar que los musulmanes conocieron el secreto de la seda a partir de sus conquistas, de modo que la unificación de los territorios bajo la fe del islam favoreció el fluido intercambio de técnicas y decoración entre los distintos centros productores de ricas telas (Serjeant 1972, 7-32).

La producción textil en al-Andalus se realizó a gran escala, no hay más que citar la importancia de las ciudades de Almería, Sevilla, Málaga o Granada, entre otras, donde se produjo una gran actividad manufacturando paños de distintos tipos para su comercialización. Muchos de los tejidos fabricados en al-Andalus llegaron por distintas vías a los territorios cristianos ibéricos utilizándose como símbolo de prestigio, teniendo en cuenta que no hay noticias sólidas del establecimiento de manufacturas de lujo en los territorios cristianos ibéricos, aunque los datos que nos aporta un documento en el que se menciona a “tiraceros mozárabes”³ protegidos por el rey Alfonso V de León (999-1028) llama la atención sobre el interés del monarca de contar con talleres donde se pudieran hacer ricas telas para cubrir parte de sus necesidades (Rodríguez Peinado 2021, 860-864). Fuera de esta noticia, importante, aunque singular y sugerente, de la que no se tienen pruebas materiales, se menciona una producción de cendales de seda en el siglo XIII en el inventario de la Casa de don Dinis en Lisboa, donde se estableció una comunidad musulmana (*vid.* Sequeira 2014, 60).

La vía comercial fue la principal fuente de suministro de estos textiles de lujo utilizados en la ornamentación y la indumentaria, apreciándose también por su origen –bizantino, oriental o

2 Los bizantinos invadieron parte del sureste peninsular en el siglo VI. Aunque la ocupación fue fundamentalmente militar, no hay que descartar que intentaran la implantación de la sericultura en Levante y la Bética, pero, hasta la fecha, no se han encontrado vestigios. Los estudios arqueológicos de enclaves bizantinos están avanzando en las últimas décadas, constituyendo este aspecto una investigación abierta: Vallejo Girvés y Vizcaino Sánchez 2023; Fernández, Lester y Wood 2023.

3 Manuel Gómez Moreno y Zacarías García Villada publican el documento el mismo año en sendos libros (Gómez Moreno 1919, 117, n. 1, tumbo I, f. 154r-v; García Villada 1919, 128, doc. 918).

andalusí-, porque su procedencia lejana se consideraba un valor añadido. De hecho, los textiles fueron las mercancías que históricamente más circularon y se intercambiaron, llegando a considerarse “mercancías guía” (Casado Alonso 2007, 8-9; Calvo Capilla 2007, 165-170). La variedad de tejidos que llegaron a los mercados ibéricos fue formidable, como deja de manifiesto la rica nomenclatura con que se mencionan en los documentos (Martínez Meléndez 1989).

Desde el siglo IX se documentan exportaciones de sedas andalusíes a territorios cristianos, no solo peninsulares. Olivia Remie Constable (1994, 177-178) cita los tejidos que Luis el Piadoso regaló a la abadía de Saint-Wandrille (Fontenelle) hacia el año 823, entre los que había de procedencia hispana, así como los tejidos hispanos del *Liber Pontificalis* durante los papados de Gregorio IV (827-844) y León IV (847-855). En estos mercados se traficaba con telas andalusíes, seguramente las más abundantes por su cercanía y por la importancia de su producción, mencionándose en el Fuero de Cuenca y en documentos de ciudades como Toledo, Zaragoza o Murcia (Constable 1994, 176-180); pero también con manufacturas egipcias, sirias, persas, bizantinas. Este es el origen de algunos de los tejidos de tesoros tan importantes como el San Isidoro de León (Cabrera Lafuente 2019; Rodríguez Peinado 2022a) o el de Roda de Isábena (Cabrera, Feliciano y Parra 2018), significativo por la variedad de la procedencia de sus textiles, que posiblemente se adquirirían por vía comercial, lo que nos lleva a pensar que algunos pudieron adquirirse en el cercano mercado de Barbastro, donde se comerciaba con objetos de lujo mercadeados por musulmanes, judíos y francos (Martínez Meléndez 1998, 131). En los siglos XIII-XIV desde Asia Central llegan los *panni tartarici*, tejidos de seda con hilos metálicos procedentes de la Transoxiana que favorecieron un cambio en los gustos y en el repertorio decorativo textil. Es posible que haga referencia a estos paños el término *tartari* que aparece en la documentación castellana (Martínez Meléndez 1989, 362). En los enterramientos reales castellanos se conservan tejidos de esta procedencia (Herrero Carretero 2004).

Claudio Sánchez-Albornoz (1926, 10-14) da cumplida cuenta de la importancia de este comercio en un relato elaborado a partir de datos tomados de documentación donde narra cómo, en la ciudad de León en el siglo X el comercio de estos productos, dirigido a una clientela minoritaria, era muy activo e importante. Es un texto elocuente en el que la riqueza del vocabulario textil indica familiaridad con distintos tipos de tejidos.

Unos mercaderes judíos traen en su recua ricas preseas eclesiásticas de Bizancio, sedas, tapices y brocados del oriente islamita o de la España musulmana, y otros varios productos adquiridos a bizantinos y a andaluces. Han traficado con éxito en Castilla. Doña Abba [...] les ha comprado unas *almuzallas* o cobertores, varios paños, dos dalmáticas, una casulla y dos frontales *greciscos*. Han vendido más tarde algunas piezas *spaniscas* o hispanoárabes en Sahagún y van a León después de haber intentado comerciar con las comunidades, aún pobres, de San Miguel de Escalada y de San Pedro de Eslonza.

[...] Se ofrecen a la venta: sayas, mantos, camisas, telas para *plumazios* o colchones, *galnapes*, es decir, mantas o cobertores, paños diversos y tapetes de cama [...] Tres [sueldos se pagan] por un tapete, ocho por dos *galnapes*, cinco por un manto azul, tres modios de trigo por un largo sayal, treinta por una rica saya carmesí y quince sueldos por una saya bermeja de lana, *saya de habí*, como dicen los vendedores, de abolengo mozárabe, que aún emplean vocablos aprendidos en tierras de Toledo.

Los compradores [...] traducen en seguida en ovejas o en bueyes los precios [...]. Para ellos [...] un *galnape*, *quenabe* o cobertor [vale] de cuatro a treinta [ovejas], y una saya, de tres a siete bueyes. El valor de las telas es, pues, considerable, en parangón con las diversas especies de ganados y, como consecuencia, las transacciones son escasas en aquellos puestos de mantos, paños y tapetes. Las gentes hilan y tejen de ordinario en sus casas para satisfacer, con más o menos gusto, la necesidad apremiante de vestirse, y sólo cuando ella les fuerza a adquirir piezas que no es posible elaborar en los hogares o les incita el lujo, acuden a las tiendas [...] y vacían sus bolsas en manos de tejedores o *alvendarios*, nacidos en León o acogidos a ella en busca de libertad y de trabajo.

La comercialización de tejidos se llevaba a cabo en mercados de villas y plazas, documentándose su compraventa en los siglos XI y XII en la Península (Navarro Espinach 2005, 93-94). En las plazas importantes en torno al camino de peregrinación a Santiago de Compostela se vendían tejidos de lujo (Martínez Meléndez 1989, 140-141). La Seo de Urgell debió de funcionar como un importante espacio de intercambio por donde entraban a la Península piezas suntuarias aprovechando las rutas de peregrinación. Ya hay noticias de un mercado establecido en la ciudad en el siglo XI, donde se instaura la feria peninsular más antigua en 1048 (Batlle i Gallart 1979, 16-18) y en el siglo XIII estaba especializado en el comercio textil (Monge Simeón 2014, 63-64).

Del volumen de las transacciones nos dan idea las piezas que se han conservado, teniendo en cuenta que son una mínima parte de las que se necesitaron y utilizaron para usos civiles y religiosos. En colecciones aragonesas y catalanas se conservan textiles, más o menos fragmentarios, de origen bizantino, islámico oriental y andalusí (Monge Simeón 2014). Lo mismo sucede en Castilla, con conjuntos significativos como la colección textil del monasterio de San Isidoro de León, como se ha mencionado más arriba, donde el porcentaje de piezas extrapeninsulares es muy elevado.

Aunque no hay duda de que el comercio era la principal fuente de adquisición, es evidente que algunos tejidos pudieron llegar como parte del botín de guerra, así, en la crónica de la

batalla de las Navas de Tolosa (1212), el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada comenta que entre las piezas del botín estaban “los ricos vestidos y atalajes de seda” (Fernández Valverde 1989, libro VIII, cap. IX, 324). Igualmente, Alfonso XI en la crónica de la batalla del Salado (1340) menciona un botín en el que no faltaban “muchas cintas anchas texidas de oro e guarnidas con plata, e otrosy fueron ay tomados muchos paños de oro et de seda en muy grandes tiendas que eran de muy grandes prescios” (Catalán 1977, cap. CCCXXXIII). En el caso de Portugal, el primer rey luso, Alfonso Enríquez, dotó en 1174 al monasterio de San Vicente de Lisboa con tejidos procedentes del saqueo tras la conquista de la capital lusa en 1147: “...e partiu com eles graadamente todos os tesouros que el pôde cobrar dos mouros, e tôdalas nobres doas, assicomo panos d’ouro e de seda...” (*vid.* Sequeira 2014, 58). También habría que considerar la llegada de textiles como pago en tributos y como dádivas y regalos diplomáticos por su valor crematístico y su carácter simbólico. Y hay que tener en cuenta que, incluso las piezas obtenidas como botín, se comercializaban para obtener de ellas sustanciosos beneficios (Ruiz Souza 2001, 33-34).

Resignificación de textiles en contextos cristianos

Los tejidos que llegaron a territorios peninsulares cristianos, independientemente de su forma de adquisición, se utilizaron para fines diversos y se constata su mutación de función con el tiempo, bien por su reutilización o por cambiar de estatus. Estas modificaciones también alteraron la relación empática que podían provocar, sobre todo de aquellos que estaban destinados a causar asombro e impresión.

Como otros objetos suntuarios, los textiles ejercieron un poder social con base en su materialidad. Además de las texturas tupidas o ligeras que caían de forma pesada o creando delicados pliegues, se valoraba el color y el brillo que acentuaban las experiencias sensoriales. La riqueza cromática aportaba solemnidad. Se apreciaban los colores puros, densos, saturados, sólidos, luminosos y brillantes obtenidos por medio de tintes resistentes. La densidad y el contraste se identificaban con la luminosidad y la belleza, equivalentes a luz y color (Rodríguez Peinado 2023b, 90-92). Todos estos factores contribuían a una receptividad sensorial en la que participaban estos objetos al servicio del poder y la magnificencia que deslumbraban a todos los estamentos sociales.

Textiles para ornamento e indumentaria en contextos civiles

Tejidos de distinta naturaleza se utilizaron para ornamentar y engalanar los espacios de poder como muestra de autoridad y magnificencia buscando impresionar mediante el rico cromatismo y las texturas, ya fueran compactas o ligeras. Las artes visuales nos permiten comprobar cómo se emparamentaban las estancias para transformarlas otorgándoles variadas apariencias acorde a los acontecimientos celebrados en ellas. Alfombras, paños de honor, doseles y diferentes colgaduras de procedencia diversa, donde adquirieron gran protagonismo las

procedentes de manufacturas orientales, se mostraban formando parte del aparato representativo reforzando los significados. Por citar solo un ejemplo, basta recordar las tablas de *Cristo ante Pilatos* de Rodrigo y Francisco de Osona (Museo del Prado, Madrid, 1490) donde el prefecto romano se sienta ante un paño de honor que es una seda listada granadina (Rodríguez Peinado 2022b). Asimismo, en el ajuar doméstico los tejidos de procedencia oriental fueron los preferidos. Son numerosos los ejemplos donde esto se pone de manifiesto, siendo significativas, por las numerosas localizaciones en las que intervienen los textiles, tanto en el ornamento como en la indumentaria, las *Cantigas de Santa María* (Rodríguez Peinado 2011). Como un elemento al servicio de la muestra del poder y magnificencia, los tejidos ricos se utilizaron para la indumentaria como marcadores sociopolíticos. La forma de vestir y la riqueza de los textiles era un signo evidente de ostentación, un símbolo de identidad colectiva y de estatus personal, por eso, junto a los obtenidos por medio del comercio, fueron bienes apreciados en extremo los recibidos como obsequio y modo de retribución. Es bien conocida la gratificación de Almanzor a los nobles cristianos que participaron en la campaña de Santiago de Compostela del año 997, recompensándoles con:

dos mil doscientas ochenta y cinco piezas de diversas clases de seda hilada (*al-jazz*) del *tiraz* o real fábrica; veintiún mantos o túnicas (*kisa*) de lana marina (*suf al-bahr*), dos mantos de ámbar (*'anbarí*), once de ciclatón o escarlata (*siqlatun*), quince piezas a rayas (*murayyas*), siete tapices o cobertores de brocado (*namat-anmat*), dos vestidos (*tawb*) de brocado bizantino o rumí (*dibay rumí*) y dos pieles (*farwa*) de alfaneque (*fanak*).⁴

En sus memorias, 'Abd Allah, el último rey zirí de Granada, refiere uno de sus pagos a Alfonso VI y el desprecio con que lo recibió el rey castellano, acto que se puede interpretar como un gesto de superioridad ante el granadino: "le preparé muchos tapices, telas y vasos, y lo reuní todo en una gran tienda en la que le invité a entrar, si bien, al ver las telas, las miró con desprecio" (García Gómez y Lévi-Provençal 1995, 160).

Los paños más apreciados para la indumentaria de monarcas, nobles y eclesiásticos fueron los de seda, guarnecidos en ocasiones con hilos metálicos que aportaban brillo e incrementaban su valor. El conjunto de indumentaria exhumado del Panteón Real del monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos) constituye una muestra de primer orden para entender el valor de la indumentaria como símbolo de identidad. Las ropas con las que fueron amortajados los hombres y mujeres allí enterrados, pertenecientes a la familia real castellana, permiten conocer las piezas de seda con las que se manufacturaron, con decoración que refleja los gustos de la época (Böse 2016; Barrigón Montañés 2022) y, en algunos casos, se pone de manifiesto el interés por destacar el estatus del personaje con tejidos heráldicos que formarían parte de encargos particulares, como es el caso de las ropas de don Fernando de la Cerda, decoradas íntegramente con escudos de Castilla para resaltar su condición de heredero al trono castellano (Yarza Luaces 2005, 157-161).

⁴ Noticia relatada por Ibn 'Idari (Collin y Lévi-Provençal 1951, II, 295-297) y comentada por López Martínez de Marigorta 2023, 22-23 y 39-40.

El interés por las sedas andalusíes para la indumentaria continuó en los siglos sucesivos. En los siglos XV-XVI, cuando se impusieron los terciopelos en la indumentaria europea, todavía en los territorios peninsulares estaba de moda vestir “a la morisca” utilizando lampasas de seda de las manufacturas granadinas y aquellas que continuaron su tradición tras la expulsión de los musulmanes en 1492. No hay más que recordar el bello traje que luce *santa Catalina de Alejandría* (fig. 1), pintada por Yáñez de la Almedina (Museo del Prado, Madrid, ca. 1510) o las mujeres representadas por Fernando Llanos en la tabla de *la Visitación* para las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, ca. 1506-1510 (Moreno Coll 2018, 242). El interés por estos tejidos llevó a reutilizarlos en la indumentaria de vírgenes vestideras, como el hallado bajo las enaguas de la *Virgen de Pajares* (fig. 2), del siglo XVII, en Peñafiel (Valladolid). Se trata de un lampás listado con franjas de ataurique y epigráficas con el lema “gloria a nuestro señor el sultán”.⁵ Es evidente que este textil, del que desconocemos su procedencia y cuál fue su función primaria, vistió a una imagen religiosa seguramente mucho tiempo después de ser manufacturado, al ser apreciado por su valor material, sin tener en cuenta el significado de su inscripción, posiblemente ininteligible para los devotos que lo reutilizaron para recubrir el armazón. Pero no es este un caso singular, porque textiles similares sirvieron para confeccionar mantos como es el caso, por citar un ejemplo, del de origen mameluco conservado en The Cleveland Museum of Art procedente de una iglesia valenciana (Mackie 2015, 270-272).



Fig. 1: Fernando Yáñez de la Almedina. *Santa Catalina de Alejandría*, ca. 1510, óleo sobre tabla, 212x112 cm. Museo del Prado, Madrid. Wikimedia Commons.

Textiles en contextos eclesiásticos

Los textiles conservados en instituciones eclesiásticas son los más numerosos. Formaron parte de tesoros cambiando de función a lo largo del tiempo. En muchos casos se incluían donaciones y regalos como signo de ostentación y prestigio, aumentando su valor con su uso sagrado, ya fuera al envolver reliquias, forrar suntuosos contenedores o conformar el ajuar litúrgico.

5 Aunque es un tejido que precisa de un minucioso estudio, se hace una primera aproximación en Marinetto Sánchez 2021.



Fig. 2: Tejido procedente de la Virgen de Pajares en Peñafiel (Valladolid). Lampás de seda, finales del siglo XV. Fotografía: Roberto Alonso Moral, tomada de <https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enguas-de-la-virgen-de-pajares/>

Se desconocen las circunstancias de la llegada a los reinos cristianos de piezas de gran significación en su origen como el *tiraz* de Abd al-Rahman III (The Cleveland Museum of Art), procedente del relicario de santa Librada en la catedral de Sigüenza. Su inscripción se ha vinculado tradicionalmente al califa cordobés (Partearroyo 1997, 368-369; Mackie 2015, 172-173), pero basándose en los rasgos epigráficos y el tejido de lino, últimamente se ha sugerido una producción fatimí (Martínez Núñez 2015, 49-50; Lavesa 2018, II, 4-7). Otro ejemplo es el *almaizar* de Hisham II (Real Academia de la Historia, EsMadrid), en cuya inscripción se menciona al príncipe de los creyentes. Fue hallado en 1853 en una arqueta que contenía reliquias de santa Leocadia o santa Cecilia en la iglesia de Santa María de Rivero en San Esteban de Gormaz (Dodds 1992, 225-226; Eiroa Rodríguez 2006, 39-40). Asimismo, habría que mencionar la *franja* de Colls (Museo de Huesca) que posiblemente formó parte de un estandarte (Dodds 1992, 226-228). Se encontró en

1978 bajo un ara de piedra en la iglesia de Puente de Montañana (Huesca), donde pudo llegar a través del cercano monasterio de Santa María de Alaón (García Guatas y Esteban Lorente 1986, 29-34). Estas y otras piezas ¿formaron parte de botín y expolia, posteriormente donadas o vendidas para obtener beneficio?, ¿se incluían como pago de tributos?, ¿fueron regalos diplomáticos de los propios califas a embajadas cristianas a las que obsequiaban con *tiraz* con su nombre como símbolo de autoridad y prestigio? De lo que no cabe duda es que estuvieron sujetas a una resignificación al utilizarse para envolver reliquias, bien por su valor material o por su procedencia, como signo de apropiación y un modo de supeditar el islam al cristianismo como acto de autoridad, dominio y sometimiento. Y esto hizo de ellas manufacturas con una gran carga simbólica para los fieles, aunque estaban ocultas a la contemplación.

El papel que desempeñaron los textiles de lujo como envoltorios de arquetas para contener restos sagrados tuvo como consecuencia la fragmentación, pero también la conservación de sedas bizantinas, orientales y andalusíes, que fueron usadas, reusadas y restauradas para poder adaptarlas a estas necesidades (Feliciano 2019b). Un porcentaje elevado de los tejidos

medievales conservados cumplieron esta función, lo que ha favorecido su preservación al mantenerse en el interior de los relicarios, a la vez que los convirtió en “reliquias por contacto” (Rodríguez Peinado 2020; Cabrera Lafuente 2022). Incluso, alguna de estas telas se han rodeado de un halo de leyenda, como la que forra el *arca relicario de san Isidoro* (Museo de la Real Colegiata de San Isidoro, León) que se relaciona con el paño de seda con que al-Mu‘tádid envolvió los restos del santo en su *traslatio* desde Sevilla (fig. 3), lo que corrobora el valor de estos textiles conservados durante generaciones como símbolo de prestigio, de modo que el origen legendario se puede interpretar como indicio de antigüedad (Rodríguez Peinado 2022a, 363-365). Estas leyendas, transmitidas a lo largo del tiempo, aportaban valores sensoriales y emotivos a objetos ocultos a la mirada, pero engrandecidos por sus historias maravillosas al adquirir una dimensión sobrenatural y tejerse en torno a ellos milagros. Son muchos los milagros en que los textiles –sean de manufactura occidental u oriental– son protagonistas, pero entre los protagonizados por estos últimos podemos citar las sargas del siglo XI del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia), vinculados a la condesa Teresa Peláez, a la que se acusó de adulterio (Senra y Rodríguez Peinado 2024, 381-386).



Fig. 3: Tejido del arca relicario de san Isidoro. Samito de seda, último cuarto siglo VIII-primer mitad siglo X, 65x47 cm. Museo de la Real Colegiata de San Isidoro, León. Fotografía de la autora.

Estandartes, banderas y pendones eran tomados como trofeos de guerra tras una campaña victoriosa y donados a instituciones religiosas por su valor simbólico, que en estos casos superaba al material al conmemorar el triunfo del cristianismo sobre el islam. Algunos se han rodeado de un origen legendario, como el *pendón de las Navas de Tolosa* (Museo de Telas Medievales, monasterio de Santa María la Real de Huelgas, Burgos), que no parece que formara parte del botín de Alfonso VIII de Castilla al vencer en dicha batalla, sino que pudo ser donado por Fernando III tras el avance de la reconquista con la toma de Jaén, Córdoba o Sevilla, o tomado a los nazaríes o benimerines (Ruiz Souza 2001, 35; Yarza Luaces 2005, 263-269). Por su parte, otros trofeos como los estandartes conservados en la catedral de Toledo (Museo de Tapices y Textiles) fueron capturados en la batalla del Salado por Alfonso XI (Cortes y Sánchez Gamero 2014, 218-221). Eran objetos destinados a la exhibición pública, de forma similar a la de otros como los yamures, reutilizados como remate en las torres de las iglesias exhibidos como símbolo de victoria y reconocidos en el paisaje monumental cristiano (Ruiz Souza 2019, 512-513, 519-520).

La presencia de tejidos orientales en instituciones eclesiásticas no se limita a estas preesas, sino que también se utilizaron en el ornamento de los ajuares litúrgicos –como por ejemplo la variada representación de paños de altar y otros ornamentos en las *Cantigas de Santa María* (Rodríguez Peinado 2011)– y en la indumentaria de los oficiantes. En algunos casos, se trata de tejidos que fueron cambiando de función con el tiempo reutilizándose, como es el caso del *palio de las brujas* (Museu Episcopal de Vic, Barcelona, siglo XI), con decoración en registros horizontales de pavones y animales fantásticos con cuerpo de león, alas y cola serpentiforme sobre fondo rojo. Procedente del monasterio femenino de San Juan de las Abadesas (Girona), se utilizó como antependio de altar por su riqueza material (fig. 4), pero antes pudo ser una capa, como se desprende por los inventarios (Pérez Pena 2017). Manuel Castiñeiras (2007, 145) relaciona su transformación de capa a antependio con la asociación del color rojo con el dogma de la Eucaristía en la Cataluña medieval.



Fig. 4: Palio de las brujas. Samito de seda, siglo XI, 108x238 cm. Museu Episcopal de Vic, Barcelona © Museu Episcopal de Vic.

Un evidente cambio de función sufrió, asimismo, el tejido con que se confeccionó la *casulla de san Juan de Ortega* (iglesia de Quintanaortuño, Burgos), elaborada a partir de un lampás de seda que menciona en la inscripción al soberano almorávide Alí ibn Yúsuf (1106-1142);⁶ al igual que el lampás de la *casulla de Chirinos* (Real e Ilustre Cofradía de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca de la Cruz), con el nombre del sultán nazarí Yusuf I (1318-1354) que propondría, según la tradición, de una donación anónima a la Vera Cruz de Caravaca.⁷ En ninguno de los dos casos se puede asegurar que se hicieran estas ropas a partir de las sedas llegadas sin confeccionar o se transformaran a partir de un atuendo previo, pero es evidente que se produjo una transformación semiótica al servir para confeccionar prendas litúrgicas.

6 En la inscripción se lee “la gloria de dios para el emir de los musulmanes, Ali – labor de Sammak” (Partearroyo Lacaba 2007, 387). Por su inscripción, la autora considera clave esta pieza para determinar la procedencia hispana de toda una serie de tejidos decorados con animales en torno a un eje de simetría que clasifica en la primera mitad del siglo XII.

7 La inscripción ha sido traducida como “nuestro sultán Abú-l-Hahcchach, glorificado sea para él” (Eiroa Rodríguez y Gómez Ródenas 2017, 80-81).

El valor de los textiles favoreció su reutilización con funciones diferentes a lo largo de sus vidas, que en ocasiones implicaron movimientos geográficos, institucionales y de funcionalidad (Rodríguez Peinado 2023a). El uso continuado de las prendas hizo necesario restaurarlas cuando se trataba de piezas paradigmáticas para alguna comunidad, como fue el caso de la dalmática del *terno de san Valero*, que adquirió la categoría de reliquia y tuvo que restaurarse en el siglo XV para mostrarse con decoro en las procesiones de la catedral de Lérida en honor al santo, momento en el que se incluyeron en las mangas *panni tartarici* de cronología muy posterior a los tejidos originales (Martín i Ros 1995-1996, 64 y 71).

La indumentaria litúrgica se convirtió en un instrumento de la reforma eclesiástica. A partir de los siglos XI-XII las ropas se entendieron como un signo de dignidad y ganaron en esplendor al confeccionarse con ricas sedas de brillante cromatismo y abundante empleo de hilos dorados en su factura, lo que fascinaba no solo a los fieles, sino a los propios clérigos, porque su uso aportaba magnificencia en el desarrollo de los oficios divinos. Los ricos ornamentos irradiaban una riqueza visual con gran resonancia en la sociedad medieval, donde lo sensorial fortalecía la espiritualidad. En ocasiones, estas prendas disponían entre su decoración inscripciones en árabe inteligibles para receptores cristianos que se movían en un ambiente políglota y transcultural. Eran aleyas que versaban sobre la grandeza de dios con un significado válido para un destinatario cristiano. La *casulla del obispo san Ramón* (1067-1126) de Roda de Isábena (Huesca), de origen andalusí, cierra su costura frontal con un galón recorrido por una inscripción donde se pro-



Fig. 5: Casulla de san Ramón. Samito de seda, primer cuarto del siglo XII, 133x230 cm, Excatedral de Roda de Isábena, Huesca. Fotografía de la autora.

claman bendiciones y la intervención divina en favor de la victoria y la prosperidad (fig. 5).⁸ El obispo pudo utilizar estas plegarias con fines políticos invocando la victoria y el favor divinos al sentirse asediado en su propia sede episcopal, de la que llegó a ser expulsado (Feliciano 2019a, 299-302). En el *ajuar funerario del arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada* (1170-1247), la dalmática, con bocamangas y paramentos en la parte inferior de un rico tejido guarnecido con hilos metálicos, entre otros motivos muestra inscripciones cúficas con los términos “felicidad”, “clemente” y “bendición” (Yarza Luaces 2005, 194-197). Ambos prela-

8 En el nombre de Dios el Clemente el Misericordioso / grandeza / la grandeza de Dios /Allah es el único dios / victoria y prosperidad y apoyo (sostén) / potestad y prosperidad / [en el nombre de] Dios el Clemente el Misericordioso / grandeza y la victoria de Dios / la bendición de Dios / la bendición de Dios / prosperidad victoria y apoyo / en el nombre de Dios el Clemente el Misericordioso / grandeza y poder en Dios / Allah es el único dios/ victoria y prosperidad y sostén (apoyo) y soberanía y prosperidad. En el nombre de Dios el Clemente el Piadoso / grandeza y la grandeza de Dios y bendición y la bendición de Dios / prosperidad y victoria y apoyo y victoria / en el nombre de Dios el Clemente el Piadoso...victoria...y vida eterna (perpetuidad en Él). (Feliciano 2019a, 297-299).

dos eran hombres cultos y políglotas, que no eran ajenos a los mensajes y significados, por lo que pudieron hacer de estos textos una reinscripción simbólica en clave cristiana teniendo en cuenta el proceso de transculturización al que fueron sometidos los tejidos orientales en contextos cristianos.



Fig. 6: Capa pluvial de los Condestables de Castilla. Lampás de seda, siglo XV, 296x142 cm. Capilla de los Condestables, catedral de Burgos. Fotografía de la autora.

La utilización de textiles con decoración epigráfica constituye un indicio del refinamiento de algunos entornos culturales y forman parte de patrones de consumo de una sociedad mínimamente arabizada pero capaz de tener cierta familiaridad con la lengua para leer fórmulas sencillas con palabras de buenos deseos, lo que lleva a pensar a que el contenido epigráfico de los tejidos objeto de comercialización parezca seleccionado intencionadamente (Feliciano 2019a, 293). Los contenidos epigráficos reforzaban significados y también podían utilizarse con un sentido de apropiación y reivindicación. Así, en las sedas de los telares granadinos comercializadas en territorios cristianos con el lema “gloria a nuestro señor el sultán” mencionadas más arriba, la inscripción pudo utilizarse por parte de los nazaríes con un sentido dinástico y con intencionalidad de lanzar mensajes legitimadores. Pero hay casos muy concretos como la *capa pluvial de los Condestable de Castilla* (capilla de los Condestables, catedral de Burgos) donada por sus fundadores, Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza (fig. 6), donde según Elena Paulino (2020, 285) la elección de este textil pudo suponer una intencionalidad por parte de los promotores y un símbolo de supremacía sobre el islam, todo lo contrario que se habían propuesto los nazaríes; una teoría en la que habría que profundizar en un estudio detallado.

Utilizadas de forma consciente o inconsciente, las inscripciones epigráficas eran interesantes por su contenido, pero sin menospreciar su valor estético y formal, de ahí que se comercializaran tejidos bizantinos y sicilianos con inscripciones invertidas en el telar, como el tejido verde de las *ropas de doña Berenguela* procedente del monasterio burgalés de Santa María la Real de Huelgas (Yarza Luaces 2005, 168-169) o con inscripciones pseudocúficas. Aunque abundaron las falsificaciones y los fraudes, Susana Calvo Capilla (2007, 170-172) considera que estas sedas con inscripciones pseudocúficas destinadas al comercio cristiano constituían un signo de admiración hacia estas manufacturas.



Fig. 7: Tejido morisco con leones afrontados. Lampás de seda, siglo XVI, 28,6x47 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446156>

Como ya se ha mencionado, a finales del siglo XV y en el siglo XVI se continuaron manufacturando tejidos de tradición andalusí denominados mudéjares o moriscos, entre los que destaca un grupo ejecutado en lampás decorados con *leones rampantes coronados* afrontados a un árbol con frutos de granada, encuadrados por sinuosas palmetas que conforman un arco conopial. Este diseño gozó de popularidad⁹ variando en los colores y en el aspecto de los felinos (fig. 7). Aunque no se sabe con certeza donde se tejerían, debido a su popularidad es posible que estos modelos circularan por talleres de Toledo, Almería, Granada y otras ciudades con tradición textil secular. Algunos detalles, como las granadas que parecen pisar

9 Son numerosos los fragmentos que se conservan en distintas instituciones como el Metropolitan Museum de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres, el Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum de Nueva York, el Museo de la Alhambra en Granada o el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, entre otros. La mayoría son piezas fragmentadas, pero también se conservan casullas, como la del último museo mencionado (inv. 5727).

los animales y la presencia en la parte inferior de escudos invertidos en parte de las piezas conservadas, han hecho pensar en una iconografía propagandística y triunfalista sobre el islam (Rosser-Owen 2010, 90-91).

Concluyendo

Como se ha puesto de manifiesto, los textiles medievales fueron bienes muy apreciados que por su condición camaleónica se fueron adaptando al entorno en el que fueron utilizados, que pudo variar según el tiempo transcurrido desde su producción, teniendo en cuenta que fueron transmitidos entre generaciones.

Su variada procedencia facilitó la formación de un vocabulario estético ajeno a significados religiosos al formar parte del imaginario colectivo. Su utilización era signo de respetabilidad, estatus e identidad al valorarse lo matérico, mientras lo decorativo se adaptaba a transformaciones semióticas eliminando asociaciones étnicas o religiosas al resemantizarse. Por tanto, su lenguaje estético estaba vinculado al lujo más que a una voluntad de dominio, lo que facilitaba que estos objetos se integraran de forma natural en identidades de forma consciente, resignificando su estética y valor simbólico, o de forma inconsciente como expresión de estatus.

En cuanto a su funcionalidad, estamos ante la polisemia de un material fundamental en actos tan cotidianos como el vestir, que adquiere diversos planos de representatividad a partir de la elaboración del destacado poder visual que desempeña, además de un papel como discriminador de roles sociales en una sociedad tan jerárquicamente definida como la medieval. En los contextos religiosos, en la Edad Media su presencia dotó de altas cotas de inmaterial a esos espacios recubiertos de telas que impresionaban y fascinaban a los fieles para quienes rozaban lo maravilloso. Algunos se revistieron de un origen legendario que contribuyó a incrementar su valor simbólico, y a otros se los llegó a dotar de carácter sagrado al estar vinculados al culto a las reliquias.

En las sociedades cristianas, los paños ricos conformaron la identidad de los individuos que tuvieron acceso a esos bienes, pero además formaron parte de la identidad colectiva porque se pusieron al servicio del boato con gran resonancia en la sociedad medieval, donde lo sensorial fortalecía la espiritualidad. Eran piezas particularmente adecuadas para hacer declaraciones tanto de pertenencia como de la condición espiritual y emocional de sus usuarios. Estuvieron al servicio del poder y la magnificencia, que deslumbraban a todos los estamentos sociales y, sin duda, los contemporáneos fueron capaces de leerlos e interpretar su simbolismo.

Bibliografía:

- Alfaro Giner, Carmen. *Tejido y cestería en la península ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la romanización*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Barrigón Montañés, María. “Vestirse para la muerte en el panteón de las Huelgas de Burgos: cultura textil en la Castilla plenomedieval. Un estudio del ajuar de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet († 1214).” Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/6381691818a84b178feaa054>.
- Batlle i Gallart, Carme. *Els orígens medievals de la Seu d’Urgell*. Rafael Dalmau, 1979.
- Böse, Kristin. “Beyond foreign: textiles from the castilian royal tombs in Santa María de las Huelgas in Burgos.” En *Oriental silks in medieval Europe*, editado por Julianne von Fircks y Regula Schorta. Abegg-Stiftung, 2016.
- Cabrera Lafuente, Ana. “Textiles from the Museum of San Isidoro (León): new evidence for re-evaluating their chronology and provenance.” *Medieval Encounters* 25, no. 1-2 (2019): 59-95. <https://doi.org/10.1163/15700674-12340039>.
- Cabrera Lafuente, Ana. “Tejidos y reliquias: de contenedores y forros a reliquias textiles.” En *Románico y reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 101-128. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2022.
- Cabrera-Lafuente, Ana, María Judith Felicianoy Enrique Parra. “Medieval iberian relics and their woven vessels: the case of san Ramón del Monte († 1126) Roda de Isábena cathedral (Huesca, Aragón).” En *Relics @ the lab: an analytical approach to the study of relics*, editado por Mark Van Strydonck, Jeroen Reyniers y Fanny Van Cleven, 43-76. Peeters Publishers, 2018.
- Calvo Capilla, Susana. “Viajes por el Mediterráneo entre los siglos VIII y XII, tras los pasos de los viajeros andalusíes, fatimíes y bizantinos.” En *Caminos de Bizancio*, coordinado por Miguel Cortés Arrese. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Casado Alonso, Hilario. “Comercio textil, crédito al consumo y ventas al fiado en las ferias de Medina del Campo en la primera mitad del siglo XVI.” En *Historia de la propiedad. Crédito y garantía: V Encuentro Interdisciplinar. Salamanca, 31 de mayo-2 de junio*, coordinado por Salustiano de Dios de Dios, Javier Infante Miguel-Motta, Roberto Robledo Hernández y Eugenia Torijano Pérez. Colegio de Registradores de Madrid, 2007.

- Castiñeiras, Manuel. "Catalan romanesque painting revisited: the altar frontal workshops." En *Spanish medieval art: recent studies*, editado por Colum Hourihane. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies; y The Index of Christian Art at Princeton University, 2007.
- Catalán, Diego, ed. *Gran crónica de Alfonso XI*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1977.
- Collin, Georges y Évariste Lévi-Provençal, eds. Ibn 'Idari. *Kitab al-bayan al-mugrib fi ajbar al-Andalus wa-l-Magrib*. Dar al-Taqaqa, 1951.
- Constable, Olivia Remie. *Trade & traders in Muslim Spain. The commercial realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*. Cambridge University Press, 1994.
- Cortes, Susana y Juan Pedro Sánchez Gamero. *Los textiles de la catedral de Toledo. Tapices, reposteros, estandartes y paños*. Cabildo Catedral Primada – Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2014.
- Dodds, Jerrilynn D, ed. *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. El Viso, 1992.
- Eiroa Rodríguez, Jorge A. *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*. Real Academia de la Historia, 2006.
- Eiroa Rodríguez, Jorge A. y Mariángeles Gómez Ródenas. (coordinadores). *Seda. Historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XVI*. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2017.
- Feliciano, María Judith. "Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual." En *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*, editado por Cynthia Robinson y Leyla Rouhi. Brill, 2005.
- Feliciano, María Judith. "El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones." En *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019a.
- Feliciano, María Judith. "Sovereign, saint and city: honor and reuse of textiles in the treasure of San Isidoro (Leon)." *Medieval Encounters* 25, no. 1-2 (2019b): 96-123. <https://doi.org/10.1163/15700674-12340040>.
- Fernández, Damián, Lester, Mollie y Wood, Jamie, eds. *Rome and Byzantium in the Visigothic Kingdom: Beyond Imitatio Imperii*. Amsterdam University Press, 2023.

- Fernández Valverde, Juan, ed. *Rodrigo Jiménez de Rada. Historia de los hechos de España*. Alianza Editorial, 1989.
- García Gómez, Emilio y Évariste Lévi-Provençal (edición literaria). *El siglo XI en primera persona: las “memorias” de Abd Allah último rey zirí de Granada destronado por los almorávides: (1090)*. Alianza, 1995.
- García Guatas, Manuel y Juan F. Esteban Lorente. “Noticias sobre el hallazgo de un tejido musulmán.” *Artigrama* 3 (1986): 29-34.
- García Villada, Zacarías. *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*. Imprenta Clásica Española, 1919.
- Gómez Moreno, Manuel. *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Centro de Estudios Históricos, 1919.
- Herrero Carretero, Concepción. “Marques d’importation au XIVe siècle sur les tissus orientaux de Las Huelgas.” *Bulletin du CIETA* 81 (2004): 41-47.
- Lagardère, Vincent. “Mûrier et culture de la soie en Andalus au Moyen Age (Xe-XIVe siècles).” *Mélanges de la Casa de Velázquez* 26, no. 1 (1990): 97-111. Antiquité et Moyen-Age. <https://doi.org/10.3406/casa.1990.2561>.
- Lavesa Martín-Serrano, Asunción. “Aproximación arqueológica a los tejidos andalusíes.” Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2018. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/687847>.
- Lombard, Maurice. *Études d’économie médiévale: 3. Les Textiles dans le monde musulmán: du VIIe au XIIIe siècle*. Mouton, 1978.
- López Martínez de Marigorta, Eneko. “El tiraz omeya de al-Andalus. De la jerarquización social, la centralización y la hegemonía estatal a la diversificación, la especialización regional y el dominio del mercado.” En *Artesanía e industria en al-Andalus. Actividades, espacios y organización*, editado por Adela Fábregas y Alberto García Porras. Editorial Comares, 2023.
- Mackie, Louise W. *Symbols of power. Luxury textiles from Islamic lands. 7th-21th century*. Cleveland Museum of Art, 2015.
- Marinetti Sánchez, Purificación. “Un tejido nazarí bajo las enaguas de la Virgen de Pajares de Peñafiel.” *Ars Magazine*, 7 de septiembre, 2021, <https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enaguas-de-la-virgen-de-pajares/>.

Martín i Ros, Rosa. "Les vêtements liturgiques de Saint-Valère: étude historique." *Bulletin du CIETA* 71 (1995-1996): 63-78.

Martínez Meléndez, María del Carmen. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Editorial Universidad de Granada, 1989.

Martínez Núñez, María Antonia. *Recientes hallazgos epigráficos en Madinat al-Zahra' y nueva onomástica relacionada con el dar al-sina'a califal*. Editorial Universidad de Jaén, 2015.

Monge Simeón, Laila. "Els teixits produïts i comercialitzats al Mediterrani. Els casos de teixits bizantins a la Seu d'Urgell." *Síntesi. Quadens dels Seminaris de Besalú* 2 (2014): 55-74.

Moreno Coll, Araceli. "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'izz li-mawlana al-sultan en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia." *Espacio, tiempo y forma*, 6 (2018): 237-258. Serie VII, Historia del Arte. <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.20711>.

Navarro Espinach, Germán. "El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)." En *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*, editado por Joaquín Yarza Luaces. Patrimonio Nacional, 2005.

Partearroyo Lacaba, Cristina. "Las telas de los santos, de los reyes y de los califas: los tejidos en al-Andalus (ss. X-XIII)." En *Santiago, al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio: conmemoración del milenario de la ciudad de Santiago tras la razzia de Almanzor (997-1997)*. Xunta de Galicia, 1997.

Partearroyo Lacaba, Cristina. "Tejidos andalusíes." *Artigrama* 22 (2007): 6-30.

Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. La Ergástula, 2020.

Pérez Pena, Laia. "El drap de les bruixes: un teixit excepcional a Sant Joan de les Abadeses." *Datatèxtil* 37 (2017): 1-5.

Rodríguez Peinado, Laura. "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color." En *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, coordinado por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza. Vol. II. Testimonio, 2011.

Rodríguez Peinado, Laura. "El toque de lo sagrado: los tejidos como reliquias." En *Imago & Mirabilia. Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval*, editado por Anna Orriols, Jordi Cerdá y Joan Duran-Porta. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.

Rodríguez Peinado, Laura. "Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media." *Anuario De Estudios Medievales* 51, no. 2 (2021): 851-880. <https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.13>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Materialidad de los tejidos medievales de San Isidoro de León: tinte y color." *Archivo Español de Arte* XCV, no. 380 (2022a): 359-378. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.19>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Arquitectura y textil, epidermis figuradas de origen islámico en contextos cristianos." En *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, editado por Víctor Rabasco García, Susana Calvo Capilla, y Azucena Hernández Pérez. La Ergástula, 2022b.

Rodríguez Peinado, Laura. "Textiles históricos. Economía de medios, usos y reusos." *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 208 (2023a): 139-150. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi208.10740>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Tinte y color. Entre la materia y su valor en los tejidos medievales". En *(In)materialidad en el arte medieval*, editado por Noelia Silva Santa-Cruz, Francisco de Asís García García, Laura Rodríguez Peinado y Raúl Romero Medina. Trea, 2023b.

Rosser-Owen, Mariam. *Arte islámico en España*. Turner, 2010.

Ruiz Souza, Juan Carlos. "Botín de guerra y tesoro sagrado." En *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, editado por Isidro Bango, vol. I. Junta de Castilla y León - Caja España, 2001.

Ruiz Souza, Juan Carlos. "De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano". En *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019.

Sánchez-Albornoz, Claudio. *Estampas de la vida de León hace mil años*. Tipografía de la Revista de Archivos, 1926.

Senra Gabriel y Galán, José Luis y Rodríguez Peinado, Laura. "Hilos, agujas y telares en el mundo monástico medieval." En *Homo Viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*, editado por José Luis Senra Gabriel y Galán y Laura Rodríguez Peinado. Trea, 2024.

Sequeira, Joana. *O pano da terra. Produção textil em Portugal nos finais da Idade Média*. Universidade do Porto, 2014.

Serjeant, Robert B. *Islamic textiles, material for a history up to the mongol conquest*. Librairie du Liban, 1972.

Vallejo Girvés, Margarita y Jaime Vizcaíno Sánchez. "Bizancio en el umbral del Imperio. Una panorámica de la investigación sobre la ocupación bizantina de Hispania". En *El umbral del Imperio, nuevas miradas a la Hispania bizantina*, editado por Margarita Vallejo Girvés y Jaime Vizcaíno Sánchez. Editorial Universidad de Alcalá, 2023.

Yarza Luaces, Joaquín, ed. *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*. Patrimonio Nacional, 2005.

SUMMARY Reception of Oriental Fabrics in Iberian Christian Contexts

*Laura Rodríguez Peinado**

Abstract

In the Middle Ages, rich fabrics of Eastern origin were prized by elites in the Iberian Peninsula as a symbol of collective identity and personal status and were preserved for generations. Luxury textiles arrived in Christian territories through several ways. Their transcultural nature favoured the knowledge of decorative codes adopted in the ornamentation of other materials and techniques. They were not perceived as exotic objects but rather were appropriated by elites who appreciated their material and aesthetic qualities, free of religious connotations by valuing them primarily as a sign of luxury and magnificence. Only in some cases did their appropriation represent an act of authority, domination and submission, when they were plundered and taken as spoils of war.

Keywords: silks • intercultural assimilation • functionality • reinterpretation • sensoriality

* Universidad Complutense de Madrid. Professor in the Department of Art History

In the Middle Ages, luxury textiles were symbols of collective identity and personal status, valued for their materiality and aesthetics. They were acquired for their value, regardless of their origin, but they conveyed messages in the contexts in which they operated. Their function was multiple, and they were not perceived so much as exotic objects, but rather were appropriated, freeing them from foreign meanings, valuing them as a sign of luxury and magnificence, as well as conveying spiritual nobility.

Preserved for generations, they enjoyed a chameleon-like quality in medieval society, with reuse and changes in function, which meant adapting their meaning according to needs. They were valued for their materials, technique, colour, and decoration, factors that contributed to transculturation, influencing Western art and stimulating artisans from different media, and they served as inspiration. As luxury products that crossed borders and shared a common aesthetic, they were fundamental mediators in cultural exchange due to their transportability. Textiles became alternative models of transfer, with a vocabulary shared with other materials that allow us to understand the internationalization of taste. As transcultural objects, they were receptacles of memory, propaganda, power, and legitimization. The decorative codes of luxury textiles were part of a collective imagination highly sensitive to the essentially material, to the values of texture, chromatic richness, and ornamentation, although their users were not unaware of the messages and meanings they conveyed.

Trade was the main source of acquisition for these luxury goods, in markets where products of different manufactures were traded. They were considered “guide goods,” so the circulation of textile products favoured large-scale trade, linking very distant places. Furthermore, due to their value and exclusivity, they constituted one of the most valued gifts among diplomatic representatives and were also used as a form of tribute payment. The least common form of acquisition was the appropriation of pieces through spoliation, an action that was associated with an act of authority, dominance and submission, transmitted by the value given to the pieces obtained as war booty.

Al-Andalus was the first European territory to generate a powerful textile industry following the introduction of sericulture around 740. Textile production in al-Andalus was carried out on a large scale, and many Andalusian fabrics reached the Christian Iberian territories by various routes, being used as symbols of prestige. There is no solid evidence of the opening of luxury factories in the Christian Iberian territories, although information provided by a document mentioning “tiracerros mozárabes” protected by King Alfonso V draws attention to the monarch’s interest in having workshops where luxury fabrics could be made to cover some of his needs. But the main route of penetration of these luxury pieces was trade. The textiles that arrived in Christian peninsular territories were used for various purposes, and their functions changed over time, either through reuse or through changes in status. Textiles of various kinds are used to decorate spaces of power as a sign of authority and magnificence.

Rich fabrics were used for clothing as sociopolitical markers. The style of dress and the richness of the textiles were a clear sign of ostentation, a symbol of collective identity and personal status. Silk fabrics with metallic threads were the most appreciated for the clothing of monarchs, nobles and ecclesiastics. The collection of dress exhumed from the Royal Pantheon of the Monastery of Santa María la Real in Huelgas (Burgos) constitutes an example of the value of the dress as a symbol of identity. Interest in Andalusian fabrics for clothing continued in subsequent centuries. In the 15th and 16th centuries, when velvets were the most prized fabrics for clothing, Moorish dress was still fashionable in the Iberian Peninsula. Examples include the dress worn by Saint Catherine of Alexandria, painted by Yáñez de la Almedina, or the fabric that covers the torso of the Virgin of Pajares in Peñafiel (Valladolid), decorated with the motto “Glory to our Lord the Sultan”. The fabric would have been used for its material value, without the inscription having any religious implications.

Ecclesiastical textiles are the most numerous. They were part of treasures, changing functions over time. Often arriving through donations and gifts as a sign of ostentation and prestige, increasing their value with their sacred use.

Textiles used to wrap relics are of great significance due to their origin. Many fabrics used to wrap relics are of Islamic origin, such as the tiraz of Abd al-Rahman III, from the reliquary of Saint Librada in Sigüenza Cathedral; the almaizar of Hisham II, found in 1853 in a reliquary in the Church of Santa María de Rivero in San Esteban de Gormaz (Soria); and the Colls fabric—possibly a banner—found in 1978 under a stone altar in the Church of Puente de Montañana (Huesca). We do not know how they were acquired or when they were donated to wrap relics, changing their meaning and function. Banners and flags taken as war trophies were donated to religious institutions for their symbolic value. Their function was to commemorate the triumph of Christianity over Islam.

Rich fabrics were also reused in the liturgy. The value of textiles favoured their use and reuse, and restorations were essential. Liturgical vestments became an instrument of ecclesiastical reform. Since the 11th to the 12th centuries, robes were a sign of dignity. They were made of rich silks with brilliant colours and gold threads, which fascinated the faithful and the clergy. Their use brought magnificence to the performance of divine services. The rich ornaments radiated a visual richness with great resonance in medieval society, because the sensorial strengthened spirituality. The pontifical robes of Bishop Ramón of Roda de Isábena, and the funerary trousseau of Rodrigo Jiménez de Rada, Archbishop of Toledo, are significant. In both cases, their clothing contains Arabic inscriptions with verses about the greatness of God and blessings of prosperity that were intelligible to polyglots, and they were able to make these texts a symbolic re-inscription in a Christian key, considering the process of transculturation to which oriental fabrics were subjected in Christian contexts.

The use of textiles with epigraphic decoration was an indication of refinement and was part of the consumption patterns of a minimally Arabized society capable of interpreting simple formulas containing words of good wishes. It is possible that the epigraphy on textiles sold was intentionally selected. Textiles with inscriptions could have been used with a sense of appropriation and vindication. The Nasrid silk motto, “Glory to our Lord the Sultan”, may have been used by the Nasrids with a dynastic meaning and with the intention of sending legitimizing messages. However, in very specific cases, such as the pluvial cape of the Constables of Castile donated to the Constables’ Chapel in Burgos cathedral by its founders, Pedro Fernández de Velasco and Mencía de Mendoza, the choice of this textile may have been intentional on the part of the promoters and a symbol of supremacy over Islam, quite the opposite of what the Nasrids had intended.

The diverse origins of rich textiles facilitated the development of an aesthetic vocabulary free from religious meanings. They were part of their collective imagination. Their use was a sign of respectability, status, and identity, because materiality was valued, and decorative elements were complementary and adapted to new meanings, eliminating any ethnic or religious associations. Their aesthetic language was linked to luxury rather than a desire for dominance. These textiles were integrated, redefining their aesthetic and symbolic value, as an expression of status.

Textiles participate in a polysemic language. They are used in everyday activities such as clothing, but they also acquire representative positions as a discriminator of social roles in a hierarchical society such as the medieval one.



Fig. 1: Fernando Yáñez de la Almedina. *Saint Catherine of Alexandria*. Prado Museum, Madrid.



Fig. 2: Fabric from the Virgin of Pajares in Peñafiel (Valladolid).



Fig. 3: Fabric from the reliquary chest of Saint Isidore. Museum of the Royal Collegiate Church of Saint Isidore, León.



Fig. 4: Witches' canopu. Episcopal Museum of Vic, Barcelona.



Fig. 5: Chasuble of Saint Ramon. Cathedral of Roda de Isábena, Huesca.



Fig. 6: Pluvial cape of the Constables of Castille. Chapel of the Constables, Burgos Cathedral.



Fig. 7: Moorish fabric with facing lions. Metropolitan Museum of Art, New York.

Bibliography:

- Alfaro Giner, Carmen. *Tejido y cestería en la península ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la romanización*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Barrigón Montañés, María. "Vestirse para la muerte en el panteón de las Huelgas de Burgos: cultura textil en la Castilla plenomedieval. Un estudio del ajuar de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet († 1214)." PhD Dissertation, Universidad Complutense de Madrid, 2022. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/6381691818a84b178feaa054>.
- Batlle i Gallart, Carme. *Els orígens medievals de la Seu d'Urgell*. Rafael Dalmau, 1979.
- Böse, Kristin. "Beyond foreign: textiles from the castilian royal tombs in Santa María de las Huelgas in Burgos." In *Oriental silks in medieval Europe*, edited by Julianne von Fircks and Regula Schorta. Abegg-Stiftung, 2016.
- Cabrera Lafuente, Ana. "Textiles from the Museum of San Isidoro (León): new evidence for re-evaluating their chronology and provenance." *Medieval Encounters* 25, no. 1-2 (2019): 59-95. <https://doi.org/10.1163/15700674-12340039>.
- Cabrera Lafuente, Ana. "Tejidos y reliquias: de contenedores y forros a reliquias textiles." In *Románico y reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, coordinated by Pedro Luis Huerta Huerta, 101-128. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2022.
- Cabrera-Lafuente, Ana, María Judith Feliciano and Enrique Parra. "Medieval iberian relics and their woven vessels: the case of san Ramón del Monte († 1126) Roda de Isábena cathedral (Huesca, Aragón)." In *Relics @ the lab: an analytical approach to the study of relics*, edited by Mark Van Strydonck, Jeroen Reyniers and Fanny Van Clevén, 43-76. Peeters Publishers, 2018.
- Calvo Capilla, Susana. "Viajes por el Mediterráneo entre los siglos VIII y XII, tras los pasos de los viajeros andalusíes, fatimíes y bizantinos." In *Caminos de Bizancio*, coordinated by Miguel Cortés Arrese. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Casado Alonso, Hilario. "Comercio textil, crédito al consumo y ventas al fiado en las ferias de Medina del Campo en la primera mitad del siglo XVI." In *Historia de la propiedad. Crédito y garantía: V Encuentro Interdisciplinar. Salamanca, 31 de mayo-2 de junio*, coordinated by Salustiano de Dios de Dios, Javier Infante Miguel-Motta, Roberto Robledo Hernández and Eugenia Torijano Pérez. Colegio de Registradores de Madrid, 2007.

Castiñeiras, Manuel. "Catalan romanesque painting revisited: the altar frontal workshops." In *Spanish medieval art: recent studies*, edited by Colum Hourihane. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies; and The Index of Christian Art at Princeton University, 2007.

Catalán, Diego, ed. *Gran crónica de Alfonso XI*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1977.

Collin, Georges and Évariste Lévi-Provençal, eds. Ibn 'Idari. *Kitab al-bayan al-mugrib fi ajbar al-Andalus wa-l-Magrib*. Dar al-Taqaqa, 1951.

Constable, Olivia Remie. *Trade & traders in Muslim Spain. The commercial realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*. Cambridge University Press, 1994.

Cortes, Susana and Juan Pedro Sánchez Gamero. *Los textiles de la catedral de Toledo. Tapices, reposteros, estandartes y paños*. Cabildo Catedral Primada – Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2014.

Dodds, Jerrilynn D, ed. *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. El Viso, 1992.

Eiroa Rodríguez, Jorge A. *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*. Real Academia de la Historia, 2006.

Eiroa Rodríguez, Jorge A. and Mariángeles Gómez Ródenas. (coordinators). *Seda. Historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XVI*. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2017.

Feliciano, María Judith. "Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual." In *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*, edited by Cynthia Robinson and Leyla Rouhi. Brill, 2005.

Feliciano, María Judith. "El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones." In *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, edited by Laura Rodríguez Peinado and Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019a.

Feliciano, María Judith. "Sovereign, saint and city: honor and reuse of textiles in the treasure of San Isidoro (Leon)." *Medieval Encounters* 25, no. 1-2 (2019b): 96-123. <https://doi.org/10.1163/15700674-12340040>.

Fernández, Damián, Lester, Mollie and Wood, Jamie, eds. *Rome and Byzantium in the Visigothic Kingdom: Beyond Imitatio Imperii*. Amsterdam University Press, 2023.

- Fernández Valverde, Juan, ed. *Rodrigo Jiménez de Rada. Historia de los hechos de España*. Alianza Editorial, 1989.
- García Gómez, Emilio and Évariste Lévi-Provençal (literary edition). *El siglo XI en primera persona: las "memorias" de Abd Allah último rey zirí de Granada destronado por los almorávides: (1090)*. Alianza, 1995.
- García Guatas, Manuel and Juan F. Esteban Lorente. "Noticias sobre el hallazgo de un tejido musulmán." *Artigrama* 3 (1986): 29-34.
- García Villada, Zacarías. *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*. Imprenta Clásica Española, 1919.
- Gómez Moreno, Manuel. *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Centro de Estudios Históricos, 1919.
- Herrero Carretero, Concepción. "Marques d'importation au XVe siècle sur les tissus orientaux de Las Huelgas." *Bulletin du CIETA* 81 (2004): 41-47.
- Lagardère, Vincent. "Mûrier et culture de la soie en Andalus au Moyen Age (Xe-XVe siècles)." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 26, no. 1 (1990): 97-111. Antiquité et Moyen-Age. <https://doi.org/10.3406/casa.1990.2561>.
- Lavesa Martín-Serrano, Asunción. "Aproximación arqueológica a los tejidos andalusíes." PhD Dissertation, Universidad Autónoma de Madrid, 2018. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/687847>.
- Lombard, Maurice. *Études d'économie médiévale: 3. Les Textiles dans le monde musulmán: du VIIe au XIIIe siècle*. Mouton, 1978.
- López Martínez de Marigorta, Eneko. "El tiraz omeya de al-Andalus. De la jerarquización social, la centralización y la hegemonía estatal a la diversificación, la especialización regional y el dominio del mercado." In *Artesanía e industria en al-Andalus. Actividades, espacios y organización*, edited by Adela Fábregas and Alberto García Porras. Editorial Comares, 2023.
- Mackie, Louise W. *Symbols of power. Luxury textiles from Islamic lands. 7th-21th century*. Cleveland Museum of Art, 2015.
- Marinetti Sánchez, Purificación. "Un tejido nazarí bajo las enaguas de la Virgen de Pajares de Peñafiel." *Ars Magazine*, 7 de septiembre, 2021, <https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enaguas-de-la-virgen-de-pajares/>.

Martín i Ros, Rosa: "Les vêtements liturgiques de Saint-Valère: étude historique." *Bulletin du CIETA* 71 (1995-1996): 63-78.

Martínez Meléndez, María del Carmen. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Editorial Universidad de Granada, 1989.

Martínez Núñez, María Antonia. *Recientes hallazgos epigráficos en Madinat al-Zahra' y nueva onomástica relacionada con el dar al-sina'a califal*. Editorial Universidad de Jaén, 2015.

Monge Simeón, Laila. "Els teixits produïts i comercialitzats al Mediterrani. Els casos de teixits bizantins a la Seu d'Urgell." *Síntesi. Quadens dels Seminaris de Besalú* 2 (2014): 55-74.

Moreno Coll, Araceli. "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema ,*izz li-mawlana al-sultan* en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia." *Espacio, tiempo y forma*, 6 (2018): 237-258. Serie VII, Historia del Arte. <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.20711>.

Navarro Espinach, Germán. "El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)." In *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*, edited by Joaquín Yarza Luaces. Patrimonio Nacional, 2005.

Partearroyo Lacaba, Cristina. "Las telas de los santos, de los reyes y de los califas: los tejidos en al-Andalus (ss. X-XIII)." In *Santiago, al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio: conmemoración del milenario de la ciudad de Santiago tras la razzia de Almanzor (997-1997)*. Xunta de Galicia, 1997.

Partearroyo Lacaba, Cristina. "Tejidos andalusíes." *Artigrama* 22 (2007): 6-30.

Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. La Ergástula, 2020.

Pérez Pena, Laia. "El drap de les bruixes: un teixit excepcional a Sant Joan de les Abadeses." *Datatèxtil* 37 (2017): 1-5.

Rodríguez Peinado, Laura. "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color." In *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, coordinated by Laura Fernández Fernández and Juan Carlos Ruiz Souza. Vol. II. Testimonio, 2011.

Rodríguez Peinado, Laura. "El toque de lo sagrado: los tejidos como reliquias." In *Imago & Mirabilia. Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval*, edited by Anna Orriols, Jordi Cerdà and Joan Duran-Porta. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.

Rodríguez Peinado, Laura. "Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media." *Anuario De Estudios Medievales* 51, no. 2 (2021): 851-880. <https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.13>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Materialidad de los tejidos medievales de San Isidoro de León: tinte y color." *Archivo Español de Arte* XCV, no. 380 (2022a): 359-378. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.19>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Arquitectura y textil, epidermis figuradas de origen islámico en contextos cristianos." In *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, edited by Víctor Rabasco García, Susana Calvo Capilla, and Azucena Hernández Pérez. La Ergástula, 2022b.

Rodríguez Peinado, Laura. "Textiles históricos. Economía de medios, usos y reusos." *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 208 (2023a): 139-150. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi208.10740>.

Rodríguez Peinado, Laura. "Tinte y color. Entre la materia y su valor en los tejidos medievales". In *(In)materialidad en el arte medieval*, edited by Noelia Silva Santa-Cruz, Francisco de Asís García García, Laura Rodríguez Peinado and Raúl Romero Medina. Trea, 2023b.

Rosser-Owen, Mariam. *Arte islámico en España*. Turner, 2010.

Ruiz Souza, Juan Carlos. "Botín de guerra y tesoro sagrado." In *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, edited by Isidro Bango, vol. I. Junta de Castilla y León - Caja España, 2001.

Ruiz Souza, Juan Carlos. "De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano". In *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, edited by Laura Rodríguez Peinado and Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019.

Sánchez-Albornoz, Claudio. *Estampas de la vida de León hace mil años*. Tipografía de la Revista de Archivos, 1926.

Senra Gabriel y Galán, José Luis and Laura Rodríguez Peinado. "Hilos, agujas y telares en el mundo monástico medieval." In *Homo Viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*, edited by José Luis Senra Gabriel y Galán and Laura Rodríguez Peinado. Trea, 2024.

Sequeira, Joana. *O pano da terra. Produção textil em Portugal nos finais da Idade Média*. Universidade do Porto, 2014.

Serjeant, Robert B. *Islamic textiles, material for a history up to the mongol conquest*. Librairie du Liban, 1972.

Vallejo Girvés, Margarita and Jaime Vizcaíno Sánchez. "Bizancio en el umbral del Imperio. Una panorámica de la investigación sobre la ocupación bizantina de Hispania". In *El umbral del Imperio, nuevas miradas a la Hispania bizantina*, edited by Margarita Vallejo Girvés and Jaime Vizcaíno Sánchez. Editorial Universidad de Alcalá, 2023.

Yarza Luaces, Joaquín, ed. *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*. Patrimonio Nacional, 2005.

“Con crecido afecto y devoción”. Mecanismos de implantación y experiencias devocionales en torno a la traslación de *corpisanti* entre Roma y la Nueva España (s. XVII–XIX)

Montserrat Andrea Báez Hernández*

Para Juanis, con mi afecto siempre

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la traslación, la recepción, el desarrollo y la vigencia devocional de una selección de reliquias de mártires de catacumba romana o *corpisanti* donados a la Nueva España (hoy México), entre los siglos XVII y XIX: san Ponciano en la Ciudad de México; santa Veneranda en Aguascalientes, Aguascalientes; santa Inocencia en Guadalajara, Jalisco; y, por último, santa Teodora en Xalapa, Veracruz. Tomando como punto de partida los hallazgos documentales ubicados en los fondos archivísticos romanos relativos a las solicitudes y procesos de donación, y las noticias presentes en medios novohispanos como gacetas, impresos devocionales y otros informes, se reconocerán los mecanismos de implantación devocional de dichas reliquias, así como la perspectiva de los comitentes y las necesidades espirituales que provocaron la necesidad de su posesión, los fenómenos sociales suscitados a sus llegadas y, posteriormente, la permanencia, el olvido o la vigencia de sus cultos.

Palabras clave: Nueva España • *corpisanti* • reliquias • Roma • devoción

* KU Leuven y Universidad de Teramo. Investigadora predoctoral

Introducción

El 29 de junio de 2024 el periódico *El Financiero* publicó la nota "Échame la mano: la reliquia de San Judas Tadeo llega a México; ¿Dónde estará?". En ella, se informa de la llegada de un fragmento óseo del brazo de san Judas Tadeo, "el apóstol de lo imposible" y su itinerario en el país. Una de las fotografías que acompaña la nota, muestra el arribo de la reliquia al aeropuerto internacional de la Ciudad de México, donde Mons. Valerio di Palma, canónigo de la Basílica de San Pedro, Vaticano, y representante del Nuncio apostólico en México, eleva el brazo-relicario del apóstol, mostrándolo a los medios de comunicación. La reliquia fue llevada a la Catedral Metropolitana, primer sitio en donde sería expuesta, para después comenzar una serie de visitas en diócesis como Puebla, Orizaba, Tabasco, Campeche y Cancún-Chetumal, entre otras. La nota menciona que "es la primera vez que [la reliquia] sale del Vaticano y esto permitirá que la gente obtenga indulgencias", marcando un momento "histórico y espiritual para México" (*El Financiero*, 29 de junio de 2024). Asimismo, las fotos publicadas en las redes sociales presentan al brazo-relicario siendo llevado a la Catedral Metropolitana en andas, rodeado de flores y acompañado por una imagen del santo, mientras los espectadores registran el momento con las cámaras de sus teléfonos celulares. Posteriormente, las filas en los templos donde se expuso la reliquia muestran la asistencia de miles de feligreses, quienes, movidos por su devoción a san Judas Tadeo, acudieron a venerarla. Este episodio reciente ilustra, a pesar de la distancia entre los siglos, las similitudes y la vigencia que tiene la veneración a los restos de los cuerpos de los santos, práctica que se remonta a los orígenes del cristianismo. De este modo, la presencia de autoridades eclesiásticas, el ceremonial desplegado en torno a la reliquia, así como las emociones y el recibimiento de los devotos, muestra una continuidad entre las antiguas prácticas de la devoción a las reliquias y el presente.¹

Las reliquias, del latín *reliquiae* "restos", ya fueran los fragmentos corporales de los santos o los objetos relacionados a ellos, han fungido a través de los siglos como símbolos portadores de valores espirituales y taumatúrgicos. Sujetas a traslaciones, robos, guerras y profanaciones, las sociedades que las veneran y resguardan les han conferido significados más allá del ámbito religioso (Geary 1978, 7). Por lo tanto, su estudio puede centrarse en sus aspectos religiosos o devocionales, así como materiales, sociales y políticos, entre otros ámbitos. Sin embargo, hay que señalar que también poseen funcionamientos asociados a la interacción con los devotos, lo que influye en el desarrollo, la permanencia y el olvido de sus cultos (Geary 1978; Kern 2013; Báez 2021; Noyes 2021; Litaker 2023).

En este artículo se propone analizar los procesos de traslación, los mecanismos desplegados en los recibimientos y el desarrollo, permanencia u olvido de las devociones de una selección de reliquias de mártires de catacumba romana o *corpisanti* donadas a la Nueva España entre los siglos XVII y XIX. Tomando como punto de partida los testimonios documentales ubicados en fondos archivísticos romanos relativos a las solicitudes de donación, se reconocerá el proceso burocrático para obtener dichas reliquias, la perspectiva de los comitentes para

1 La autora desea expresar su agradecimiento a María Parrazal por la edición de las fotos que acompañan a este artículo, y a Valentín Ortiz por proporcionar las fotografías actualizadas de santa Veneranda en Aguascalientes.

obtenerlas, así como las necesidades espirituales que provocaron la necesidad de su posesión; asimismo, considerando las narraciones y noticias en gacetas, impresos devocionales y otros informes, se revisarán los fenómenos suscitados a sus llegadas a la Nueva España y posteriormente, la permanencia o vigencia de sus cultos.²

Del viejo al nuevo continente: la traslación de reliquias a la Nueva España en el siglo XVI

El inicio de la circulación de reliquias de Europa hacia la Nueva España puede situarse a partir del segundo tercio del siglo XVI. Su adquisición y posterior traslado estuvo sujeta a condicionantes que implicaban la distancia entre Roma y América, y principalmente las diferencias de jurisdicción debido a la figura del Real Patronato. La bula del Papa Julio II de 1508 asignó a la Monarquía Hispánica el derecho de patrocinio universal sobre la Iglesia Católica en el nuevo continente. Debido a esto, los asuntos eclesiásticos entre la iglesia novohispana y la Santa Sede se dirigían primero al rey a través del Consejo de Indias (Báez Hernández 2024, 521). En ese sentido, los asuntos como la adquisición de restos sacros generalmente acompañaban la fundación de nuevas diócesis, conventos y la dedicación de templos, aunque también podían tratarse de dádivas papales. La figura de los procuradores era de gran relevancia en este proceso, pues como agentes dotados de poder por el alto clero, el cabildo eclesiástico y las órdenes religiosas, poseían facultad para llevar a cabo dichos encargos, entre ellos, la adquisición de “cosas de devoción” como *agnus dei*, reliquias, coronas, pinturas, grabados y crucifijos, entre otras cosas (Alcalá 2007, 142).

En el siglo XVI, las primeras reliquias traídas a la Nueva España estaban relacionadas con Cristo, la Virgen y los apóstoles, o pertenecían a los fundadores y santos de las órdenes mendicantes. Sin embargo, la traslación de estos restos sacros no implicó en todos los casos el exitoso establecimiento de su culto o devoción, pues, aunque su relevancia estaba previamente establecida al relacionarse con dichos personajes, era la comunidad quien podía otor-

2 El tema de la donación, traslación y presencia de los *corpísanti* en la Nueva España ha sido tema de mi interés desde el año 2013, cuando realicé un primer acercamiento en mi tesis *Catálogo de cuerpos relicario de la ciudad de Puebla*, presentada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla para obtener el título de Licenciada en Historia. Paralelamente, la Dra. Gabriela Sánchez Reyes, especialista en reliquias en la Nueva España, ha centrado sus investigaciones más recientes en el mismo tema, especialmente en su tesis *La donación de Corpi Santi en México. Siglos XVI-XIX*, presentada en 2023 en el Colegio de Michoacán para obtener el grado de doctora en Ciencias Sociales. Desde entonces, ambas hemos abordado el tema de los mártires de catacumba romana con perspectivas distintas, mientras que la Dra. Sánchez Reyes se ha enfocado en los aspectos artísticos y materiales de los ejemplares presentes en México, así como sus contextos históricos locales, mi trabajo se ha orientado a los fenómenos políticos en torno a las donaciones y sus procesos burocráticos desde la curia romana. Asimismo, nos hemos encontrado en varios foros académicos tanto nacionales como internacionales, y en diversos archivos, entre ellos el Archivo Histórico del Vicariato de Roma y la Biblioteca Vaticana entre los meses de octubre y noviembre de 2022, lo que refleja la convergencia de intereses en torno a este objeto de estudio. Por otro lado, con motivo de mi proyecto doctoral, el trabajo de investigación que he realizado en los mencionados repositorios romanos, incluidos el Archivo Apostólico Vaticano, abarcó desde el año 2022 hasta el primer semestre del 2024, por lo que los hallazgos documentales seguramente tendrán puntos de encuentro. Su tesis doctoral, actualmente inédita y por lo tanto no disponible para consulta, aborda también aspectos centrales del tema, aunque desconozco en detalle sus conclusiones. Por tanto, habrá que esperar a su publicación para comprender con mayor precisión su perspectiva y valorar las posibles coincidencias o divergencias con la presente investigación.

garles un significado al entrar en contacto con ellos y asimilarlos en su historia (Geary 1978, 3). Para lograrlo, era necesario comunicar su valor por medio de elementos como un relicario, una representación iconográfica, un documento que certificara su autenticidad o bien una tradición oral o escrita (Geary 1978, 6). Las reliquias, al manifestar su agencia por medio de milagros, gracias y prodigios, también podían propiciar el desarrollo de sus cultos. Por último, la observancia de las normas litúrgicas en torno a su manejo y exposición contribuía a construir su aura de sacralidad ante la sociedad. La articulación de todos estos recursos formó una especie de mecanismo de implantación devocional necesario para los contextos americanos (Feliciano 2023, 270).

Al respecto, quizá el ejemplo más significativo del siglo XVI sea la donación de 214 reliquias hecha por el papa Gregorio XIII a la Compañía de Jesús de la provincia de México.³ En 1578, para depositar los 214 restos sacros, se planificó una "extraordinaria solemnidad" (Morales 1579, 2-3), testimonio preservado en *La carta del Padre Pedro de Morales*, en donde el autor narró detalladamente la traslación de las reliquias a su destino final: el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. La lista reporta una espina de la corona de Cristo, un *lignum crucis*, huesos de santa Ana, san José y san Pablo, y también de apóstoles, evangelistas, confesores, doctores de la iglesia, "otros santos cuyos nombres se ignoraron", y alrededor de 57 fragmentos de mártires (Morales 1579, 18). La carta permite reconocer los recursos utilizados para comunicar la sacralidad de las reliquias, así como las emociones experimentadas por los participantes de la ceremonia. Morales, al ser miembro de la congregación beneficiada, expresó la preocupación y la necesidad por justificar la devoción a las reliquias en un territorio donde tras la reciente evangelización, el constante recelo por la idolatría indígena estuvo presente (Fabre 2016, 582). La inquietud por la posible condición ininteligible de los restos de los cuerpos de los santos como objetos sagrados se manifestó en el texto, pues el autor afirmó que no eran cadáveres "desarticulados de sus almas" sino objetos vivos a través de los cuales fluía la luz divina (Fabre 2016, 584).

Si bien el complejo ceremonial desplegado por los jesuitas ya ha sido estudiado con amplitud en otros espacios (Fabre 2016; Hernández 2018; Mariscal 2000; González 2023; Saviello 2023) es necesario mencionar algunas generalidades. Acerca de las emociones percibidas en las autoridades participantes, se especifica que el arzobispo acudió con "mucho amor a las adorar [las reliquias] y dar su aprobación" (Morales 1579, 2), y el presidente de la Real audiencia, los oidores y alcaldes experimentaron gran "consuelo espiritual de ver los huesos de los santos tan estimados" (Morales 1579, 6). La procesión se conformó por cinco filas, en la central iban los portadores de las reliquias en sus relicarios, las dos internas estaban compuestas por autoridades eclesiásticas y las dos externas por autoridades civiles. Al inicio del evento, "viose [sic] extraordinario fervor" en los espectadores, quienes adornaron sus puertas y aceras, levantaron altares y enramados de flores, y acudieron en multitud (Morales 1579, 14-20). La comitiva atravesó cinco arcos triunfales ornamentados con santos, imágenes y emblemas, para concluir en el templo del Colegio de San Pedro y San Pablo donde

3 En 1575 hubo una primera carga de reliquias que naufragó en las costas de Veracruz. Las pocas reliquias recuperadas no pudieron ser puestas a veneración por carecer de sus documentos de autenticación.

se depositaron los sacros restos. La “divina composición de lugar” creada por los relicarios en torno al tabernáculo, rodeados por blandones, plata y lámparas causaron “devoción y admiración”, al punto que, los asistentes suplicaron el poder venerarlas aún de noche (Morales 1579, 89). También se imprimieron sumarios de las reliquias y sus indulgencias, con el objetivo de que los fieles pudieran reconocer a los santos presentes y beneficiarse con sus gracias espirituales. Por último, se celebró una octava y se representó una tragedia intitulada *Triumpho de los Sanctos*. Morales, en su carta del 17 de marzo de 1579 dirigida al general Everardo Mercuriano, le informó de la colocación de las reliquias el día de Todos Santos con la “celebridad, devoción y majestad que por el libro que va con ésta, se verá” (Zubillaga 1956, 437), anexándole la *Carta* ya referida.

De acuerdo con la norma litúrgica, los restos sacros se exponían a la pública veneración cada año en la misma fecha: los relicarios eran sacados de los nichos de su retablo para colocarse en el altar mayor y se repartían a los asistentes “cedulitas de los santos” (Florencia 1694, 360). Tras la fundación de la Casa Profesa, parte de estas reliquias se trasladaron al nuevo establecimiento (Alegre 1940, 185; Cuesta Hernández 2023, 238), y con ellas, su celebración. Finalmente, después de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, estas reliquias se dispersaron en otros templos, mientras que otras sufrieron destinos inciertos. Actualmente se conserva un gran número de reliquias en el templo de La Profesa, las cuales se exponen en la festividad de Todos Santos. Cuesta Hernández (2023) afirma que una parte importante de ellas corresponden a las llegadas en 1578. Una investigación exhaustiva podría ayudar a identificar cuáles podrían proceder del Colegio de San Pedro y San Pablo.

Reliquias de los mártires de los primeros siglos del cristianismo en la Nueva España

El análisis de la donación de las 214 reliquias a la Compañía de Jesús posibilita identificar los recursos utilizados para introducir, validar y sustentar la devoción a los restos sacros en tierras novohispanas: los relicarios, imprescindibles para exponer a las reliquias y hacerlas visibles ante la sociedad; el despliegue de procesiones con la participación del poder civil y eclesiástico; y, por último, la concesión de indulgencias y la impresión de oraciones para beneficiar a la población. La respuesta de los espectadores se tradujo en emociones de piedad, devoción, fervor y consuelo, lo que indica que provocaron una recepción positiva. No obstante, era necesario que las reliquias también hicieran eco de conocimientos previos acerca de los sujetos sagrados (Geary 1978, 7). Los novohispanos probablemente reconocieron el valor de los restos relacionados con Cristo, la Virgen, los apóstoles y los grandes mártires de la antigüedad como san Hipólito –patrono de la Ciudad de México–, san Lorenzo y san Sebastián, entre otros. Sin embargo, ¿qué sucedía cuando no existía un referente devocional relacionado con el heterogéneo contexto americano? esta fue la situación de las reliquias de los mártires anónimos procedentes de las catacumbas romanas, los cuales no poseían una *passio* conocida, un *Acta Martyrum* o menciones en los martirologios.

Los antiguos cementerios cristianos, llamados catacumbas por el topónimo *ad-catacumbas* –una zona en la vía Apia en donde se excavó el cementerio de san Sebastián– surgieron en el siglo II como sitios de enterramiento. Las más relevantes se concentraron en la vía Apia antigua y en la vía Salaria nueva, y destacan las de san Sebastián, Domitila, Priscila, santa Inés, san Lorenzo, san Pancracio y los santos Marcelino y Pedro (Báez Hernández 2021, 10). Alrededor del siglo V comenzaron a caer en desuso, convirtiéndose en sitios de peregrinaje a las tumbas de los papas y mártires célebres sepultados en ellas (Bouza 1990, 52). Entre los siglos VI y IX, la mayoría de esos restos sacros habían sido trasladados a los templos intramuros de Roma, en un esfuerzo por protegerlos de los saqueos. Para el siglo XVI, únicamente se conservaba la memoria de las catacumbas de los santos Pancracio, Inés y Lorenzo, debido a que sus basílicas homónimas se construyeron sobre los cementerios donde dichos mártires se habían inhumado originalmente.

El 31 de mayo de 1578 un hallazgo atrajo de nuevo la atención a estos cementerios: un grupo de excavadores de *pozzolana* encontraron las galerías del cementerio de los Jordanes (*Coemeterium Iordanum*) cerca de la vía Salaria (Bouza 1990, 48). Este descubrimiento, –confundido con el cementerio de Priscila– se realizó durante el gobierno del papa Gregorio XIII, el cual motivó el interés por la exploración de las catacumbas y las tumbas que contenían. Gracias a los escritos de san Jerónimo y Prudencio, quienes refirieron que no podían contarse las tumbas de mártires que en ellas había, las osamentas encontradas en su interior se interpretaron como pertenecientes a mártires de los primeros siglos, causando su extracción sistemática para ser donados como reliquias insignes. El término *corposanto* (cuerpo santo) o *corpisanti* (cuerpos santos), se utilizó para nombrar específicamente a estas osamentas de “mártires desconocidos sacados de los antiguos cementerios” (Ferrua 1950, 586-588). En este contexto, y debido a las controversias acerca de su autenticidad y su calidad como mártires, el papa Clemente IX (1667–1669) fundó la Sagrada Congregación de Indulgencias y Reliquias, cuyo decreto de 1668, definió los signos “concluyentes” para diferenciar las tumbas de los mártires: la palma dibujada en la lápida y la existencia del *vas sanguinis* al interior del lóculo, vasija en la que presuntamente estaba depositada la sangre del martirio (Boldetti 1720, 239). Si en la lápida aparecía el nombre propio del personaje, se trataba de un mártir de *no-mine propri*, y para las osamentas sin nombre que tuvieran dichas “indudables señales de santidad”, se les “bautizaba” con nombres que apelaban a las virtudes obtenidas a través de la confesión de fe del martirio: Justo, Cándido, Adeodato, Victoria, Félix, Pío, etc., siendo reconocidos como *corpisanti battezzati* (Boldetti 1720, 109) (fig. 1).



Fig. 1: Santa Faustina mártir y su vas sanguinis. Basílica Colegiata de Ntra. Sra. de Guanajuato, Guanajuato. Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández.

A su vez, en 1672, el papa Clemente X (1670–1676) determinó que la custodia de las catacumbas y cementerios cristianos, así como la extracción, autenticación y donación de *corpisan* recaería en dos figuras: el vicario general de Roma a través de la Custodia de las santas reliquias y cementerios (Moroni 1845, 236) y el prefecto del sagrario apostólico o sacristán pontificio (Ticchi 2016, 175-223). Por lo tanto, para obtener un *corposanto*, se debía realizar la petición a cualquiera de las dos autoridades y entregar una limosna, mientras que los gastos de preparación y envío de la reliquia corrían a cargo del solicitante. Una vez lograda, la donación se oficializaba con una auténtica: en este documento impreso se incluían los escudos, títulos, sellos y nombres del vicario general o del sacristán pontificio, así como una fórmula en latín que era complementada con un manuscrito con el nombre del mártir, su fecha de extracción, la catacumba de origen y, en ocasiones, el nombre del donante (Báez Hernández 2018a, 31). La auténtica debía acompañar a las reliquias obligatoriamente, pues en su destino final, el obispo o arzobispo local debía cotejar los datos contenidos en ella con los sacros restos (fig. 2). Una vez autenticado, el *corposanto* podía ser expuesto a la veneración pública. El análisis de

las cartas dirigidas al vicario general y los registros de donaciones del sacristán pontificio demuestran que los solicitantes eran nobles, miembros del alto clero, procuradores de las órdenes, peregrinos de diversas nacionalidades y, en general, personajes con los recursos suficientes para costear el traslado de las reliquias a sus patrias. Por medio de este sistema, las catacumbas romanas proveyeron de mártires romanos a toda Europa y América hasta finales del siglo XIX, por lo que se puede definir como una práctica global que inició en el clima de la iglesia contrarreformista.⁴



Fig. 2: Auténtica emitida por el Vicario General de Roma Marco Antonio Colonna. 1782. Reprografía: Montserrat A. Báez Hernández. Colección particular MABH.

4 El estudio de la donación de los *corpisan* como un fenómeno global ha adquirido notoriedad en los últimos años. Al respecto, es importante mencionar el proyecto *Global Bones: Entangled Histories, Transfers and Translations in the Early Modern Age* (2023-2028), liderado por Urte Krass y Alberto Saviello, en la Universidad de Bern, Suiza. También destacan los volúmenes *Counter-Reformation Sanctity in Global and Material Perspective* editado por Ruth S. Noyes (Routledge, 2024) y *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacumbes à L'Époque Moderne*, dirigido por Stéphane Baciocchi y Christophe Duhamelle (École française de Rome, 2016).

Los *corpisanti* comenzaron a llegar a la Nueva España durante el último tercio del siglo XVI, fenómeno contemporáneo a la donación de las 214 reliquias a la Compañía de Jesús. Sin embargo, estos nuevos mártires desprovistos de hagiografías y ausentes de los martirologios, no poseían referentes en tierras novohispanas, por lo que la construcción de su valor sagrado se estableció a partir de su lugar de procedencia: las catacumbas de Roma, pues de acuerdo con el poeta Prudencio en su *Peristephanon*, eran innumerables los mártires cuya sangre empapaba la tierra romana (Bouza 1990, 53). Así, la divulgación de la santidad de los antiguos cementerios cristianos se debió a los esfuerzos de los jesuitas y oratorianos (Ghilardi 2018, 235), en especial de estos últimos, a través de las reflexiones de san Felipe Neri, –su fundador– quien visitaba las catacumbas de san Sebastián en la vía Apia para orar, así como las obras de autores de la orden como la *Roma Sotterranea* (1651) de Paolo Aringhi y *De Ss. Martyrum cruciatibus* (1605) de Antonio Gallonio, las cuales circularon ampliamente en la Nueva España (Báez Hernández 2018b, 191-194). También se retomaron los escritos de autores como Cipriano, Tertuliano y san Agustín, quienes ensalzaron la figura de los mártires anónimos, merecedores de la palma del triunfo al haber entregado su vida en nombre de la fe, y quienes se convertían en héroes y testigos de Cristo (González Fernández 2000, 167). Por consiguiente, la santidad de los *corpisanti* venía implícito desde su origen: ellos eran los cristianos “más antiguos” y quienes habían ofrendado su vida en defensa de la fe durante las persecuciones del Imperio romano.

La donación de un *corposanto* en el siglo XVII: san Ponciano mártir

El uso de la literatura edificante y de los ya mencionados mecanismos de implantación eran medios necesarios para consolidar la devoción a las reliquias de los santos mártires de catacumba romana o *corpisanti* en territorio novohispano. No obstante, uno de los elementos que podía determinar el desarrollo, la permanencia o la vigencia de dichas devociones era la manifestación de su agencia por medio de la concesión de milagros a la población receptora. La demostración de la efectividad de una reliquia al crear milagros convertía a los devotos de espectadores a participantes de la sacralidad del objeto. Es decir, el simbolismo de las reliquias era necesariamente un producto social: se convertían en un símbolo solo si la sociedad les otorgaba dicho valor (Geary 1978, 7). En ese sentido, es útil analizar el que podría tratarse del testimonio más temprano sobre la agencia de un *corposanto* en la Nueva España, san Ponciano mártir.

La primera mención a san Ponciano está presente en la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* de Francisco de Florencia, en 1694. El autor lo incluyó entre las reliquias insignes del Colegio de San Pedro y San Pablo como la única osamenta entera de la lista: “San Ponciano, todo el cuerpo en su altar”. Acerca de su origen, consignó que era parte del conjunto de reliquias “que en varios tiempos, trajeron a él los procuradores de Roma” (Florencia 1694, 359). Alegre (1958, 167) atribuyó la donación al jesuita Martín Peláez en 1603, quien lo obtuvo mientras fungió como procurador en Roma. Aunque se desconoce su catacumba de extracción, con seguridad se trata de uno más de los numerosos *corpisanti* provenientes de los cementerios romanos, pues su calidad como osamenta completa le impedía pertenecer

a los santos homónimos dispersos en otros templos dentro y fuera de Europa. De acuerdo con la noticia, los restos del mártir “autenticado” fueron entregados al colegio, y en el crucero del templo, del lado de la epístola, se le dedicó un suntuoso retablo, en donde se emplazó el monumental lienzo *El Martirio de San Ponciano* (1605), obra del pincel de Baltasar Echave Orio (1558–1623) (fig. 3), que actualmente pertenece al acervo del Museo Nacional de Arte de México. El artífice representó el cruento suplicio del santo en una escena de gran dramatismo escenificada en Roma (Cuadriello et al. 2018, 44). A continuación, la narración introduce el momento en el que se reveló la agencia del *corposanto*: “El santo mártir manifestó por entonces cuán agradable le era aquel obsequio y la devoción del pueblo a sus sagrados despojos” (Alegre 1958, 167), pues durante los dos días de la celebración de su llegada, un desconsolado padre hizo oración nocturna frente a su altar, pidiendo por su hijo que sufría una penosa enfermedad. Al darlo por muerto:

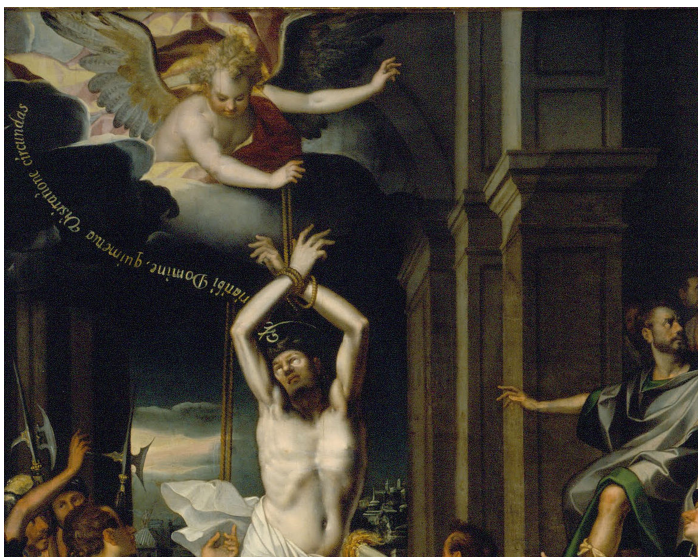


Fig. 3: Baltasar Echave Orio, *Martirio de San Ponciano mártir*, 1605, Óleo sobre tabla, 258 x 160 cm. Colección Museo Nacional de Arte INBA. Fotografía: Wikipedia.

En esta aflicción, decía [el padre], bañado en dulcísimo llanto, lo encomendé muy deveras [sic] al mártir San Ponciano, y dejándolo acostado en la cama vine a hacer oración a esta iglesia. A poco sentí en mí un interior movimiento de confianza, que cuasi indeliberadamente me hizo volver a casa en que hallé a mi amado hijo que hablaba, y con voz clara pedía de comer. Aquí lo traigo a dar las gracias a quien lo libró de la muerte (Alegre 1958, 167).

El autor indicó la presencia de testigos oculares de la enfermedad del infante, quienes al escuchar el milagro causaron “un piadoso tumulto hacia el altar del mártir, que no pudo desocuparse en muchas horas”. Este portento validó de inmediato la efectividad del *corposanto* como proveedor de gracias, convirtiéndolo en un “recurso universal en todas las necesidades” (Alegre 1958, 167). En ese sentido, se reconocen los tres componentes de interacción entre la reliquia y los fieles: la favorable recepción, la agencia del *corposanto* al realizar el milagro y la respuesta de los devotos al conocer la efectividad de sus poderes taumatúrgicos. No debe perderse de vista que este relato, al haber sido escrito por un jesuita, tiene la intención de exaltar que este primer mártir “entero” fue traído por la orden, ya que una de sus estrategias era utilizar a los santos mártires como ejemplos de comportamiento para los feligreses (Cuesta Hernández 2023, 289). Por lo tanto, no se descarta que se trate de una narración apologética enfocada a ensalzar a la congregación, y quizás no tuvo una resonancia extensa fuera del contexto jesuítico.

No obstante, es pertinente puntualizar que el recibimiento de san Ponciano también se afianzó por medio del mensaje incluido en *El Martirio de San Ponciano* de Echave Orio. En la parte inferior de la escena, aparece un *putto* sosteniendo un pergamino, el cual reza: “Si Roma ingrata y cruel/ hoy a Ponciano atormenta/ México alegre y contenta/ se enriquecerá con él”, que como señala Escardiel González (2023, 254), representa una metonimia entre las geografías del Viejo y el Nuevo Mundo. Por último, el lienzo le confirió un rostro al anónimo mártir al representar el suplicio al que fue sujeto en la Roma pagana, a la vez que comunicaba al espectador del privilegio de su presencia en la Nueva España. Por lo tanto, la interacción entre el devoto y la reliquia también podía alcanzarse a través de la imagen del mártir y el texto (Cuadriello et al. 2018, 50).

La festividad de san Ponciano tenía lugar el 27 de agosto (Florenzia 1694, 359), y el corpósito permaneció en dicho emplazamiento hasta 1622, cuando se renovaron los altares del crucero con motivo de la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier, desplazándolo a otro altar cercano (Alegre 1940, 185). En este punto parece haber sido olvidada, pues la *Gazeta de México* de 1728 lo omite al mencionar las principales reliquias expuestas durante la festividad de Todos Santos en los templos locales (*Gazeta de México*, 1). Esto sugiere que la reliquia, despojada de su altar propio y sin manifestar su agencia con nuevos milagros, probablemente perdió su eficacia social y su carácter como símbolo. Actualmente, se desconoce su paradero: una modesta mención de 1971 en el “osario sagrado” del templo de La Profesa, Ciudad de México, cita un fragmento, quizá el único que se conserva del mártir romano (Iglesia de San Felipe Neri 1971).

Una segunda época. Las donaciones de corpisanti en el siglo XVIII

En este siguiente siglo se incrementaron las donaciones de *corpisanti* y, en consecuencia, sus noticias y menciones se multiplicaron en medios impresos como gacetas, periódicos, grabados y oraciones. Es importante tener en cuenta que estos documentos reflejan el espíritu piadoso tanto de sus autores como de la época en la que fueron escritos, y no se trata de testimonios necesariamente fehacientes de la recepción y fervor a dichos mártires. Sin embargo, vale la pena recuperarlos como parte de las estrategias orientadas a construir, establecer o reavivar las devociones de estos mártires, y motivar su recepción entre los feligreses.

Son de importancia para este estudio los *corpisanti* concedidos en el último tercio del siglo, durante el gobierno del papa Pío VI (1775–1799), cuyas donaciones fueron efectuadas por el sacristán pontificio Francesco Saverio Cristiani (1782–1793), el vicario general Marco Antonio Colonna (1762–1793) y el vicegerente de la diócesis de Roma Francesco Saverio Passari (1787–1800). Dentro de las donaciones del primero se encuentran santa Inocencia en 1785 para Guadalajara (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 73r); santa Veneranda en 1786 solicitada por Manuel Flores Alatorre para Aguascalientes (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 131v); san Hermión en 1790 para el “noble patricio” José Ana Gómez de Portugal (Biblioteca

Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 71r) en la iglesia de Santa María de los Lagos, hoy Lagos de Moreno (Carbajal López 2024, 187-208); y san Vicente en 1789, otorgado al arzobispo Ildelfonso Núñez de Haro y Peralta (1772-1800), postulador de la causa de fray Sebastián de Aparicio, venerable en la Nueva España beatificado por Pío VI el 17 de mayo 1789 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 132r); Santa Teodora en 1792 en la catedral de Xalapa, Veracruz, se reconoce como una gracia del vicario Colonna; y, por último, santa Faustina en 1792 actualmente en la Basílica Colegiata de Ntra. Sra. de Guanajuato, Guanajuato, fue una concesión del vicegerente Passari. Otros *corpisanti* del periodo son santa Columba en la iglesia de San Francisco de Pachuca, Hidalgo; san Vicente y Justino en la catedral de Cuernavaca, Morelos (Báez Hernández 2018a, 31-40); y san Cristóbal en la catedral de Morelia (Valladolid), Michoacán, entre otros.⁵

Estos *corpisanti*, de acuerdo con sus auténticas, comparten rasgos en común: se trata de santos *battezzati* que carecían de un nombre propio en sus lápidas, pero todos fueron exhumados con un signo del martirio, el *vas sanguinis*. Al momento de su donación se entregaron *nobilibus vestibus indutum*, es decir, con las osamentas arregladas con corrección anatómica y “vestidos con ropas nobles” para resaltar su calidad como mártires. Aunque sus procesos de donación sucedieron en un rango cronológico relativamente cercano, sus ciclos de funcionamiento devocional varían de uno a otro, generando particularidades que demuestran la efectividad o fracaso de los mecanismos de implantación, la manifestación de agencia, la pervivencia de sus cultos y las emociones experimentadas por sus devotos.

Santa Veneranda en Aguascalientes, Aguascalientes (1786)

Santa Venerada, de acuerdo con los registros del sacristán pontificio, fue extraída del cementerio de Ciriaca con su *vas sanguinis*, y donada el 8 de enero de 1786 al jesuita exiliado Manuel Flores Alatorre, *Sacerdoti ad Novam Hispaneam* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 131v). La auténtica de la mártir tiene correspondencia con el registro del sacristán y expresa la donación del *Sacrum corpus cum vase sanguinis S. Veneranda Martyr, nobilibus vestibus indutum* (Archivo Histórico del Arzobispado de México, Caja 188, exp. 41., 1785-1786, *Testimonio en latín*). En la *Gazeta de México* del 30 de enero de 1787, aparece una nota donde se informa que el primero de diciembre de 1786, había llegado a Nueva España “el Sagrado Cuerpo de Santa Venerada Martyr [sic], conducido desde Roma” (281). Al siguiente día, el 2 de diciembre, se reunieron Antonio Alcalde, obispo de Guadalajara; Vicente Flores Alatorre, maestrescuela y propietario de la reliquia; y los notarios José Narciso Pérez y Blas de Silva para llevar a cabo el reconocimiento. Los notarios dieron fe de la auténtica sellada por el sacristán pontificio. A continuación, revisaron la caja donde se encontraba “el sagrado cuerpo [...] vestido y adornado con un vaso de pórvido imitado en que está custodiada su sangre, todo conforme se refiere a esta auténtica”

5 Los folios de la Biblioteca Vaticana cuentan con dos numeraciones, en este estudio me remito a la foliación escrita con lápiz.

(Archivo Histórico del Arzobispado de México, Caja 188, exp. 41., 1785-1786, *Testimonio en latín*). Una vez confirmada la integridad de la reliquia, el obispo aprobó su culto público y santa Veneranda se expuso por cuatro días en la catedral, tras lo cual circuló en los conventos de monjas y los colegios de niñas de la ciudad. De acuerdo con la *Gazeta*, las facultades tau-matúrgicas de la reliquia se reconocieron de inmediato, pues varios enfermos “se acogieron a su protección” (*Gazeta* 1787, Tomo II, 281). El 19 de enero de 1787, salió con rumbo a Aguascalientes, villa a la que estaba originalmente destinada.



Fig. 4: Auténtica de santa Veneranda mártir emitida por el sacristán pontificio Francesco Saverio Cristiani. 1785. Reprografía: Archivo Histórico del Arzobispado de México.

En este punto se desplegaron en torno al *corposanto* algunos de los elementos necesarios para demostrar su calidad sagrada: primero, la autenticación del obispo, y después, su exposición en los colegios y templos conventuales de la ciudad. Habría que esperar hasta su llegada a Aguascalientes para que se llevara a cabo el acto público para introducir oficialmente su devoción a la feligresía local. Tras el fallecimiento de Vicente Flores Alatorre, su propietario, la reli-

quia estuvo en depósito en el oratorio privado del presbítero Ignacio Rincón Gallardo (*Gazeta* 1801, Tomo X, 249), hasta que fue heredada a José Antonio Dávalos y a su hija María Porfiria Dávalos, quienes, a su vez, la donaron al Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (Bernal 1928, 322). El día del traslado de la mártir romana al santuario, se celebró el evento con gran pompa y fue conducida bajo palio y en andas “primorosamente adornadas” por el clero, el poder civil, los miembros de las órdenes religiosas y los naturales en una procesión solemne. Destaca la mención de 200 niños “de escuelas decentemente vestidos y con ramos enlistonados”, escoltados por el escuadrón de dragones, cuya presencia fue necesaria para abrir paso y contener al pueblo que acudió con “piadosa devoción a un acto tan religioso” (*Gazeta* 1801, Tomo X, 249). La procesión avanzó por las calles adornadas con “ricas colgaduras, arcos triunfales de varias invenciones, fuegos y bastidores con buenas perspectivas según orden de arquitectura”. Finalmente, se celebró una misa con “un lucido y numeroso concurso de ambos sexos”, y santa Veneranda fue colocada en un retablo construido *exprofeso* para albergarla (*Gazeta* 1801, Tomo X, 250) (fig. 4).

Es notorio que, en las noticias de la *Gazeta*, tanto la de 1787 como la de 1801, no se pretendió incluir una hagiografía de la santa y solamente se enfatiza su origen y su calidad insigne al ser un cuerpo completo. Su identidad como mártir romana pareció ser suficiente para avalar su carácter sacro y conmover los afectos de los feligreses. Hay que recordar que la osamenta estaba “vestida con ropas nobles” y acompañada por su *vas sanguinis*, lo que le otorgó inteligibilidad, pues los espectadores pudieron reconocer una imagen humana de la santa. Al ser una mártir desconocida de catacumba, y en un símil con los 214 restos sacros recibidos dos siglos antes, fue necesario ejecutar todos los protocolos para asegurar su exitosa introducción: la autenticación, la procesión fastuosa con las autoridades pertinentes y la asistencia del pueblo. Resalta el contacto de la reliquia con la niñez, pues en Guadalajara fue colocada en los colegios de niñas que “se acogieron bajo su patrocinio”, mientras que en Aguascalientes un contingente de infantes la acompañaron en el trayecto. En este punto, las evidencias de la agencia del *corposanto* son breves, pues, aunque se menciona que había obrado “muchos prodigios” la narración no ofrece más detalles, sin embargo, esto provocó una favorable recepción por parte del pueblo, el cual acudió a ambas procesiones “para desahogar sus afectos y gratitud” hacia la santa (*Gazeta* 1801, Tomo X, 250).



Fig. 5: Santa Veneranda mártir. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Aguascalientes, Aguascalientes.
Fotografía: Valentín Juache Ortiz.

Una muestra más de su legitimación fue su depósito en un suntuoso retablo, costado por la heredera María Porfiria Dávalos y con un valor de 2057 pesos (Bernal 1928, 322). Con la mudanza de un oratorio privado a un templo público, santa Veneranda se hizo accesible a los fieles, quienes finalmente podían venerarla tras una década de su extracción de las catacumbas de Ciriaca. En 1845, aún se daba constancia de la presencia de la mártir “de cuerpo entero” en el Santuario de Guadalupe (Diccionario 1854, 384). Eventualmente, al igual que san Ponciano, santa Veneranda fue despojada de su altar propio debido a las renovaciones arquitectónicas a las que fue sujeto el santuario de Guadalupe, quedando relegada a otro espacio, en donde se le colocó en un féretro, vestida y acompañada por su *vas sanguinis*. De este modo, aunque la reliquia se conserva in situ y aún posee identidad como objeto sacro, su devoción ha perdido vigencia y resulta desconocida para muchos de los feligreses actuales (Romero de Terreros 1948, 455).⁶ A pesar del despliegue de los mecanismos de implantación a su llegada, con el paso de los siglos, el desplazamiento de la reliquia y su falta de agencia propició su olvido (fig. 5).

Santa Inocencia en Guadalajara, Jalisco (1785)

El registro del sacristán pontificio Francesco Saverio Cristiani indica que el cuerpo de “S. Inocentis” con *vas sanguinis*, fue extraído del cementerio de Ciriaca, y otorgado a la ciudad de Guadalajara, “en América” el 21 de abril de 1785 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 73r). Esta donación también fue gestionada por el jesuita Manuel Flores Alatorre desde Roma, para su hermano Vicente Flores Alatorre, maestrescuelas de la catedral, quien a su vez la obsequió a las monjas agustinas del convento de Santa Mónica de Guadalajara (Carbajal López 2013 245). De acuerdo con una *Breve noticia*, la reliquia se recibió el 8 de mayo de 1788, fue autenticada por el obispo Antonio Alcalde, y se entregó a las monjas el 10 de diciembre del mismo año (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Novena en honra de Santa Inocencia Mártir*, 1846, s/f).

Acerca de su concesión a una comunidad femenina, se trata de una práctica común en la época, pues existen registros de diversos solicitudes de religiosas, dirigidas especialmente al vicario general, para obtener un *corposanto* en nombre de sus conventos; por ejemplo, las monjas del monasterio benedictino de Tagliacozzo en Abruzzo, Italia, solicitaron una mártir como protectora y recibieron a santa Fortunata, del cementerio de Saturnino (Archivo Histórico del Vicariato de Roma, Volumen 77, *Custodia delle S. S. Reliquie*, sin fecha). Por otro lado, la princesa Wiśniowiecki, monja dominica en Leópolis (entonces parte de Polonia) suplicó por un *corposanto* indicando que “sería bueno fuese de santa mártir”. El prelado concedió a santa Celestina con su *vas sanguinis*, exhumada del cementerio de Santa Helena (Archivo Histórico del Vicariato de Roma, Volumen 77, *Custodia delle S. S. Reliquie*, 17 de abril de 1752). Otro caso es el de la abadesa del monasterio benedictino de San Jorge en Praga (Bohemia) quien manifestó la necesidad del “consuelo” del cuerpo de una santa mártir para “adornarla con la

6 Manuel Romero de Terreros publicó en 1948 la referencia de un grabado de “Santa Veneranda. Del Santuario de Guadalupe de Aguascalientes”, sin embargo, no he hallado ningún ejemplar del impreso.

sagrada pompa posible” y exponerla en la iglesia de su comunidad para su veneración (Archivo Histórico del Vicariato de Roma, Volumen 77, *Custodia delle S. S. Reliquie*, sin fecha).⁷ En la Nueva España, María Ignacia Azlor y Echeverz, la fundadora del convento de Nuestra Señora del Pilar en la Ciudad de México, recibió cuatro *corpisanti*: san Clemente, santa Cándida, san Rufo y santa Rudinetris, los cuales fueron colocados en el retablo de las reliquias del Templo de “La Enseñanza” (*Relación histórica* 1793, 132). Esta comunidad estaba dedicada a la educación y la formación de las niñas. Por lo tanto, es posible que los *corpisanti* fueran considerados como especiales protectores de la vida religiosa y la juventud femenina, pues su presencia fue continua en los conventos tanto europeos como americanos.

A diferencia de santa Venerada, la *Gazeta* no reporta la noticia de la llegada de santa Inocencia, ni de alguna procesión en su honor, y, aunque no se descarta una celebración similar, hasta el momento no se han ubicado testimonios al respecto. Como evidencias de su culto, en 1845 se menciona el cuerpo “completo” de santa Inocencia en la iglesia de Santa Mónica (*Diccionario* 1854, 384), y en 1846 se publicó una novena “por un sacerdote, a petición de una religiosa de dicho convento devota de la santa” (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Novena en honra de Santa Inocencia Mártir*, 1846, s/n) la cual invitaba a extender su culto y a realizar el rezo el primero de junio en la iglesia donde se conservaba. Este impreso de circulación popular contiene algunas notas que vale la pena recuperar. El cuerpo de la mártir “transportado a estos países por la divina providencia” debía servir como un “testimonio visible” de la defensa de la fe: “Gloriosísima Inocencia [...] has que, a la vista de tus reliquias sagradas, nuestro corazón se aliente a servir al Señor con fidelidad”. Asimismo, la oración del último día es elocuente: “yo no puedo fijar la vista en tus santas reliquias sin penetrarme del gozo más inexplicable y de la mayor confianza. Si santa mía, el señor nos quiso enriquecer con tu cuerpo sagrado, para que teniéndolo a la vista alentásemos a imitar tus virtudes, al mismo tiempo implorar tu protección” (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Novena en honra de Santa Inocencia Mártir*, 1846, s/n). En esta novena, el autor intentó recuperar el valor otorgado a la reliquia al menos casi seis décadas después de su arribo: su posesión debía considerarse un privilegio y un recordatorio constante de la gloria de Dios y el martirio como confesión de la fe (fig. 6).

La devoción a santa Inocencia probablemente se detuvo cuando las monjas agustinas fueron exclaustradas en 1859, debido a la nacionalización de los bienes eclesiásticos y a la supresión de los conventos por las Leyes de Reforma. El convento de Santa Mónica fue utilizado como Seminario Conciliar hasta 1891, cuando fue demolido (Thomas *et al.* 2010, 101). Durante esos años, el *corposanto* permaneció en el templo del exconvento, hasta su traslado en 1924 a la Catedral de Guadalajara, por el obispo Francisco Orozco y Jiménez, donde desde entonces recibe uno de los cultos más llamativos del templo (Montes Marrero 2018, 44). Sus reliquias fueron colocadas en un cuerpo-relicario de madera que reproduce la imagen de una niña yacente, siendo visibles los huesos de sus manos y el *vas sanguinis*. A diferencia de san Ponciano y santa Veneranda, la devoción a santa Inocencia continúa vigente hasta la actua-

7 Probablemente se trate de santa Teodora, localizada actualmente bajo la mesa del altar de san Juan Nepomuceno en la Basílica de San Jorge, Praga (República Checa).

lidad debido a su emplazamiento en la catedral, a la vista de los devotos, quienes pueden adquirir su oración en la sacristía, en la que se incluye una breve reseña de su origen. A pesar de ello, el cuerpo-relicario de santa Inocencia es confundido con una momia o un cuerpo incorrupto en numerosas notas periodísticas y de redes sociales, lo que atrae la curiosidad de la población y a circulación de leyendas: la más recurrente es que se trata de una niña que hizo su primera comunión y que fue asesinada por su impío y ateo padre (Galán 2022). Por último, la agencia de la reliquia continúa activa, pues los devotos le atribuyen numerosos milagros, como lo demuestran las numerosas cartas y fotografías que se encuentran, a manera de exvotos, al interior de su urna. Este ejemplo permite visualizar cómo una reliquia puede ser resignificada y con ello recuperar su función simbólica (fig. 7).



Fig. 6: *Santa Inocencia mártir*. Catedral de Guadalajara, Jalisco. Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández.



Fig. 7: *Un devoto toca la urna de santa Inocencia mártir*. Catedral de Guadalajara, Jalisco. Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández.

Santa Teodora en Xalapa, Veracruz (1792)

Santa Teodora se conserva en la capilla de la tercera orden franciscana de la Catedral Metropolitana de Xalapa, Veracruz (Báez Hernández 2022, 78-80; Báez Hernández 2018a, 38-41). Fue donada por el vicario general de Roma Marco Antonio Colonna a Andrea Rosso el 12 de mayo de 1792. Esta mártir, como informa su auténtica, fue extraída del cementerio de Priscila con su *vas sanguinis* y entregada *nobilibus vestibus gemmis, auro et argento contextis indutum* (Báez Hernández 2018a, 38). Al igual que santa Veneranda e Inocencia, su donación fue realizada a través de un agente presente en Roma: el sacerdote Andrea Rosso, quien a su vez la entregó a Juan Bautista de Capdevila para gestionar su traslado desde el viejo continente. De acuerdo con una carta del 5 de julio de 1793, Pedro de Garay y Eduardo de Alsazua fueron los consignatarios y los encargados del envío de limosnas para solicitar la reliquia a nombre de Bárbara Ortiz de Zárate. Para lograr la encomienda, dichos personajes entregaron 200 pesos de plata en limosna, más los 44 pesos y 2 reales del costo de traslado desde Roma a Génova, y a Cádiz, así como 50 pesos en Veracruz. En el mismo documento, Pedro Garay declaró que la reliquia no sería entregada a la solicitante hasta que cubriera el costo total, argumentando ante las autoridades eclesiásticas que el encargo se había realizado “sin más fin que el de proporcionar al pueblo una reliquia” (Pasquel 1949, 211-212).

Un impreso devocional publicado en 1809 comprueba que santa Teodora fue entregada a la solicitante. El librito intitulado *Día primero de cada mes dedicado a Santa Teodora* indica los nombres de sus donantes, tanto la citada Bárbara Ortiz de Zárate, como su “difunto marido” Josef Hernández. El rezo inicia con un texto donde la donante expresa el “crecido afecto y devoción” que profesaba al cuerpo de santa Teodora (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Día Primero de cada mes dedicado a Santa Teodora*), la cual, tras haber estado expuesta cinco días en su casa, fue trasladada a la iglesia parroquial de Xalapa (hoy Catedral), aunque no se menciona una procesión o ceremonia para realizar su depósito. La oración invitaba a dedicar el primer día del mes a la santa, “para pedir a Dios por su medio el remedio de las necesidades”. También sobresale un párrafo que expresa la importancia de su donación, cuyas “reliquias en las cenizas del olvido guardaba el Omnipotente”, las cuales, habían llegado desde Roma a “este reino a esperar la resurrección de la carne en la villa de Xalapa” (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Día Primero de cada mes dedicado a Santa Teodora*, 11). Por lo tanto, la ausencia de una hagiografía no impidió que su donante reconociera el valor de la mártir anónima, pues su llegada a la villa veracruzana se interpretó como un suceso para motivar a los devotos a alcanzar, por medio de su inspiración en la memoria, el entendimiento y la voluntad, la fe, la esperanza y la caridad (Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, *Día Primero de cada mes dedicado a Santa Teodora*, 9).

Un episodio de 1931 demuestra el valor que santa Teodora poseía como un símbolo para su comunidad aún en el siglo XX. Durante el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles, entre 1924 y 1928 y el “Maximato” (1928-1934), –periodo marcado por la influencia que ejerció en los subsecuentes mandatarios–, las políticas anticlericales derivadas de la Constitución de 1917 se recrudecieron al prohibir las manifestaciones religiosas en público, la existencia

de conventos femeninos y masculinos, y a limitar la celebración de la misa y la apertura de iglesias. El objetivo era delimitar la separación entre la Iglesia y el Estado y “desfanatizar” a la sociedad. Estas medidas derivaron en un conflicto armado entre la militancia católica y el ejército, denominado la Guerra Cristera (1926-1929) en los estados de Jalisco, Guanajuato, Zacatecas, Michoacán y Veracruz (García 2018, 234-235). Un segundo momento, entre 1931 y 1932, generó nuevos focos de conflicto en Veracruz, donde el gobernador Adalberto Tejeda Olivares continuó con el “proyecto desfanatizador” al rechazar los acuerdos entre la presidencia y la Iglesia católica para detener los enfrentamientos (fig. 8).



Fig. 8: Santa Teodora mártir. Capilla de la Tercera Orden. Catedral de Xalapa, Veracruz. Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández.

El proyecto de Tejeda Olivares buscó “racionalizar” a la sociedad veracruzana por medio de la educación positivista, el desarrollo del pensamiento basado en las ciencias y el rechazo a la superstición y al fanatismo religioso (García 2018, 239). En este contexto, se llevaron a cabo quemas de santos, como el 17 de octubre de 1931 en Tlapacoyan, donde sus simpatizantes profanaron la parroquia y destruyeron imágenes (García 2018, 242). Estas acciones tenían por objetivo crear una ruptura con el pasado supersticioso y exponer las farsas de la religión. Al respecto, el 11 de noviembre de 1931, el periódico Redención publicó un elogio a la profanación de santa Teodora. La tradición consideraba a la reliquia como los restos de una mártir, y al inspeccionarla por la policía se denunció como “una grosera armazón de alambre rellena de algodón y estopa, y cubierta con una capa de cera” (Martínez Assad 2004, 48), causando su incineración pública para exponerla como una de las mentiras del fanatismo religioso. Gracias a esta descripción, se infiere que la apariencia de santa Teodora seguramente

correspondía a un cuerpo-relicario realizado por el *ristauratore di corpisanti* Antonio Magnani (Ghilardi 2019), imagen que consistía en la osamenta armada y sostenida por alambres de metal, rellena con fibras para formar el cuerpo y envuelta en un textil o seda cubierto con una capa de cera para formar las extremidades y el rostro. Con el paso de los siglos la apariencia apergaminada de estos *corpisanti* les valía ser confundidos con momias (Báez Hernández 2022, 69). Igualmente, la frase *nobilibus vestibus gemmis, auro et argento contextis indutum* presente en su auténtica, indica que se entregó vestida con ropas ricas, otra característica de la producción de Magnani (Báez Hernández 2018a, 27-29).

La quema pública de santa Teodora, como acto simbólico para "desenmascararla", demuestra que aún conservaba su aura de sacralidad dentro de su comunidad, y aunque se desconoce la dimensión de su devoción, la tradición seguía reconociéndola como una antigua mártir. Su llegada en 1792, en tiempos del virreinato, definitivamente la ligaba al pasado religioso que el gobierno de Tejeda Olivares buscó erradicar. No obstante, la historia de santa Teodora no concluye con este incidente, pues algunos fragmentos de las reliquias fueron rescatados, mientras que el *vas sanguinis* se perdió, por lo que el único vestigio de su existencia es la mención *cum vase sanguinis* en la auténtica. En ese sentido, el valor simbólico de la reliquia trascendió la profanación, y su relicario se reconstruyó a partir de la memoria que de ella se tenía, pues las pocas reliquias restantes se colocaron al interior de un cuerpo-relicario de madera que reproduce la imagen de una doncella, con las marcas del martirio, sumida en el sueño de la paz, aspecto que conserva hasta la actualidad (fig. 9).



Fig. 9: Un turista toma una fotografía a santa Teodora mártir. Catedral de Xalapa, Veracruz. Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández.

Conclusiones

A partir del análisis de los casos de san Ponciano, santa Veneranda, santa Inocencia y santa Teodora, *corpisanți* donados entre los siglos XVII y XVIII a la Nueva España, fue posible reconocer sus procesos de donación y los personajes involucrados en sus traslados: desde los miembros de la curia romana como el vicario general de Roma y el sacristán pontificio, hasta los obispos de las diócesis de las ciudades que los recibieron, y sus donantes. La revisión de las fuentes documentales e impresas relativas a cada *corposanto*, permitió reconocer los mecanismos de implantación utilizados para introducir y validar su devoción en la sociedad novohispana: procesiones solemnes, ceremonias de autenticación y normas litúrgicas para su exposición y manejo. Asimismo, se identificaron algunas de las experiencias devocionales de la sociedad que los recibió, quienes, al reconocer su valor sacro, los asimilaron como símbolos otorgándoles agencia a partir de milagros, gracias y prodigios, provocando con ello el establecimiento de sus cultos. Sin embargo, al experimentar cambios de emplazamiento, conflictos de naturaleza política y religiosa en sus contextos, e inclusive la reconfiguración de su apariencia en cuerpos-relicario, los ciclos de vigencia devocional varían de un *corposanto* a otro, lo que propició la pervivencia u olvido de su memoria.

La presente investigación propone caracterizar a los *corpisanți* como objetos dinámicos de naturaleza sagrada con agencia propia, debido a que, a partir de su interacción con los devotos, se convirtieron en símbolos que hasta el día de hoy generan distintos tipos de respuestas, ya no sólo ante los devotos, sino también ante los espectadores laicos. Por ello, algunos continúan siendo reconocidos como santos que evocan los orígenes del cristianismo, otros han sido reinterpretados a partir de leyendas, mientras que alguno ha sufrido el olvido o un ataque por ser el vestigio de un pasado que se buscó erradicar. En cualquier caso, las devociones a estos antiguos mártires de catacumba continúan transformándose al interior de las sociedades en las que se encuentran insertos. Así, mientras en una nota de 2022 a santa Teodora se le llama “santa olvidada” (Sánchez 2022), las palabras que le dedica Bárbara Ortiz de Zárate resuenan en la distancia de los siglos “a mí tu particular devota, con crecido afecto te dedico este corto obsequio”.

Documentos:

Archivo Histórico del Arzobispado de México. Caja 188, exp. 41. 1785-1786. *Testimonio en latín dado por fray Javier Cristiani, de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, del cuerpo y sangre de Santa Veneranda Mártir.*

Archivo Histórico del Vicariato de Roma. Volumen 77, 1737–83. *Custodia delle S.S. Reliquie dell’Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de’ SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall’anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio, 17 de abril de 1752.*

Archivo Histórico del Vicariato de Roma. Volumen 77, 1737–83. *Custodia delle S.S. Reliquie dell’Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de’ SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall’anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio, sin fecha.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 71r.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 73r.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 131v.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 132r.*

Biblioteca Nacional de Chile. Fondo Toribio Medina. *Día Primero de cada mes dedicado a santa Teodora, cuyo sagrado cuerpo se venera en la parroquia de Xalapa a devoción del difunto Don Pedro Josef Hernández, y su esposa doña Bárbara Ortiz de Zárate y Ponce de León, quien saca este a la luz, y lo da a la imprenta. Casa de Arizpe, 1809.*

Biblioteca Nacional de Chile. Fondo Toribio Medina. *Novena en honra de Santa Inocencia Mártir, cuyo Cuerpo se halla en la Iglesia de las Religiosas Recoletas de Santa Mónica de la Ciudad de Guadalajara. Por un sacerdote, a petición de una religiosa de dicho convento, devota de la santa y deseosa de que se estiendan sus cultos. Dionisio Rodríguez, 1846.*

Bibliografía:

2024. “Échame la mano: la reliquia de San Judas Tadeo llega a México; ¿Dónde estará?,” *El Financiero*, 29 de julio de 2024, <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2024/07/29/echame-la-mano-la-reliquia-de-san-judas-tadeo-llega-a-mexico-donde-estara/>

1971. *Iglesia de San Felipe Neri, La Profesa. Nómina de las reliquias insignes de mártires y santos traídas de Roma desde los siglos XVII y XVIII que se veneran en dicha iglesia.*

1854. *Diccionario universal de historia y de geografía, Obra dada a luz en España por una sociedad de literatos distinguidos y refundida y aumentada considerablemente para su publicación en México, con noticias históricas, geográficas, estadísticas y biográficas sobre las Américas en general y especialmente sobre la República Mexicana, Volumen 4. Tipografía de Rafael.*

1801. *Gazeta de México del martes 10 de marzo de 1801, Tomo X, n.º 32.*

1793. *Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente La Enseñanza en esta Ciudad de México y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. María Ignacia Azlor y Echeverz, su fundadora y patrona. Don Felipe Zúñiga y Ontiveros.*

1787. *Gazeta de México del martes 30 de enero de 1787, Tomo II, n.º 27.*

1728. *Gazeta de México desde primero hasta fin de noviembre de 1728, n.º.12.*

Alcalá, Luisa Elena. 2007. “‘De compras por Europa’. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España.” *Goya*, n.º 318: 141-58.

Alegre, Francisco Javier. 1940. *Historia de la Compañía de Jesús, Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en la Nueva España*, Tomo I. México D.F.: Talleres tipográficos Modelo.

Alegre, Francisco Javier. 1958. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Tomo II. Roma: Institutum Historicum S.J.

Báez Hernández, Montserrat A. 2024. “‘Sancti Christi Martyris Justini’ en la Puebla de los Ángeles. La donación y el hallazgo de un mártir de Roma para la Nueva España.” *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 12: 517–548. <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39344>

—. 2022. “¿Objeto artístico o herramienta devocional? Los cuerpos relicario, un caso de olvido historiográfico.” En *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*, editado por Patricia Díaz Cayeros y Fanny Unikel Santoncini. México: UNAM-IIE.

—. 2021. “Sacre reliquie dei cimiteri di Roma: esbozos de un fenómeno internacional de traslación de corpi santi entre Italia, Francia y México (1830-1850).” *Eviterna*, Septiembre n.º 10: 7-24. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi10.13135>

- . 2018a. “The Corpi Santi Under the Government of Pius VI, Materiality as a Sign of Identity: First Approaches to Novohispanic Cases.” En *Relics @ the Lab An Analytical Approach to the Study of Relics*, editado por Mark Van Strydock, Mark, Jeroen Reyniers, y Fanny Van Cleven. Leuven: Peeters Publishers.
- . 2018b. “Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado: la imagen del mártir como exemplum maius.” En *Los usos de la imagen en el catolicismo novohispano*, coordinado por Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García y Jorge Luis Merlo. México: UNAM-IIH.
- Bernal Sánchez, Jesús. 1928. *Apuntes históricos, geográficos y estadísticos del estado de Aguascalientes*. Aguascalientes: A. E. Pedroza, Imprenta Encuadernación y Rayados.
- Boldetti, Marcantonio. 1720. *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Libro Primo alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI*. Roma: Gio. Maria Salvioni Stampatore Vaticano.
- Bouza Álvarez, José Luis. 1990. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Carbajal López, David. 2024. “El relicario de San Hermión y Lagos de Moreno, 1791-2019”, *Temas Americanistas*, n.º (junio):187-208. https://revistascientificas.us.es/index.php/Temas_Americanistas/article/view/22617
- . 2013. “Cuerpos de santos, obispos y presidentes. Aproximación a la cultura de las reliquias en la diócesis de Guadalajara, siglos XVIII-XIX.” En *Catolicismo y sociedad, nueve miradas siglos XVII-XXI*, editado por David López Carbajal. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cuadriello, Jaime, Elsa Arroyo, Sandra Zetina y Eumelia Hernández. 2018. *Ojos, alas y patas de la mosca: visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar Echave Orio*. México: UNAM-IIIE.
- Cuesta Hernández, Luis Javier. 2023. “Reliquias para la compañía. Devoción, legitimación y patrocinio artístico en el culto a las reliquias de Santos Mártires en la casa profesa de la ciudad de México en el siglo XVII.” En *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*, editores Fernando Quiles y José Jaime García Bernal. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Roma Tre-Press.
- Fabre, Pierre-Antoine. 2016. “Reliques romaines à Mexico (1575–1578): histoire d’une migration.” En *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L’Époque Moderne*, dirigido por Stéphane Baciocchi y Christophe Duhamelle. Roma: École française de Rome.

- Feliciano, María Judith. 2023. "La memoria perdida de los santos mártires de Cardaña en San Juan de Puerto Rico." En *Spolia sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, editado por Luisa Elena Alcalá y Juan Luis González García. Madrid: AKAL/ Arte y Estética.
- Ferrua, Antonio. 1950. *Enciclopedia Cattolica*, IV. Florencia: Casa Editrice G. C. Sansoni.
- Florencia, Francisco de. 1694. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, dividida en ocho libros, dedicada a S. Francisco de Borja, Fundador de la Provincia y tercero General de la Compañía, dispuesta por el P. Francisco de Florencia de la misma Compañía, Qualificador de el S. Oficio de la Inquisición y Prefecto de Estudios Mayores en el Colegio de S. Pedro y S. Pablo de México*, Tomo primero. México: por Juan Joseph Guillena Carrascoso.
- Galán, Mayra. 2022. "Conoce la verdadera historia de Santa Inocencia, la niña que concede milagros en Guadalajara." *Telediario*, 14 de noviembre de 2022. <https://www.telediario.mx/comunidad/leyendas-de-guadalajara-conoce-la-historia-de-santa-inocencia>
- García Valladares, Miguel Enrique. 2018. "Desfanatización e iconoclasia, la quema de santos de Tlapacoyan, Veracruz de 1931." *Signos Históricos*, vol. XX, n.º 40 (julio-diciembre): 232-261. <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/527>
- Geary, Patrick. 1978. *Furta Sacra: thefts of relics in the central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Ghilardi, Massimiliano. 2019. *Il santo con due piedi sinistri. Apunti sulla genesi de corpisanti in ceroplastica*. Città di Castello: LuoghInteriori.
- . 2018. "Entre oratorianos y jesuitas: el redescubrimiento de las catacumbas romanas a inicios de la Edad Moderna." *Historia y grafía* vol. 2, n.º 51 (julio-diciembre):215-240 <https://doi.org/10.48102/hyg.v2i51.238>
- Gómez Gómez, Daniela Andrea. 2023. "Modelo 3D fotogramétrico del cuerpo-relicario de san Constancio: una metodología para el estudio, la conservación y la difusión de un bien cultural." Ensayo académico para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM.
- González Estévez, Escardiel. 2023. "La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia." En *Spolia sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, editores Luisa Elena Alcalá y Juan Luis González García. Madrid: AKAL/ Arte y Estética.

- González Fernández, Rafael. 2000. “El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana: Origen, evolución y factores de su configuración.” En *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, n.º 5: 161-186.
- Hernández Telles, Griscelda. 2018. “La festividad y recepción de reliquias en la Ciudad de México según la carta del padre Pedro Morales.” Ensayo académico para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM.
- Kern, Margit. 2013. *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit: Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Litaker, Noria K. 2023. *Bedazzled Saints. Catacomb Relics in Early Modern Bavaria*. Virginia: Virginia University Press.
- Mariscal Hay, Beatriz. 2000. *Carta del Padre Pedro de Morales*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Martínez Assad, Carlos. 2004. *El laboratorio de la revolución. El Tabasco garridista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Montes Marrero, Ana Lucía. 2018. “Encarnados en cera: cuerpos-relicario de los santos mártires cristianos.” *Boletín Eclesiástico. Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, año XII, n.º 11 (noviembre): 37-45.
- Morales, Pedro de. 1579. *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, General de la misma Compañía. En que se da relación de la Festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año*. México: por Antonio Ricardo.
- Moroni, Gaetano. 1845. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, Vol. X. Venezia: Tipografia Emiliana.
- Noyes, Ruth Sargent, editora. 2024. *Counter-Reformation Sanctity in Global and Material Perspective*. Routledge, 2024.
- ., et al. 2021. “Baltic catacombs.’ Translating corpisanti catacomb relic- sculptures between Rome, Polish Livonia, and the Lithuanian Grand Duchy circa 1750–1800.” *Open Research Europe* (march): 1–18. <https://doi.org/10.12688/openreseurope.13259.1>
- Pasquel, Leonardo. 1949. *Perfiles de Xalapa: mosaico histórico*. México D.F.: Ediciones Logos.

- Romero de Terreros, Manuel. 1948. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano.
- Sánchez, Maribel. 2022. "Músicos se olvidaron de cantarle las mañanitas a Santa Cecilia, ¿por qué?." *Diario de Xalapa*, 23 de noviembre de 2022. <https://www.diariodexalapa.com.mx/local/a-que-santo-le-rezan-los-musicos-9227570.html>
- Sánchez Reyes, Gabriela. 2023. *La donación de Corpi Santi en México: siglos XVI-XIX*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, El Colegio de Michoacán.
- Saviello, Alberto. 2023. "Global Bones and Local Pains. The 1578 Translation Procession of the Roman Relics in Mexico City." En *Relíquias em projeto. Relics in Project*, Portugal: Grafisol – Edições e Papelarias, Lda.
- Thomas Gutiérrez, Gloria, José Alfredo Alcántar Gutiérrez y Ernesto Flores Gallo. 2010. *Los conventos femeninos de la Guadalajara novohispana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ticchi, Jean Marc. 2016. "Mgr. Sacriste et la distribution des reliques des catacombes dans l'espace italien." En *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L'Époque Moderne*, dirigido por Stéphane Baciocchi y Christophe Duhamelle. Roma: École française de Rome.
- Zubillaga, Félix. 1956. *Monumenta Mexicana I (1570-1580)*. Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu.

SUMMARY “With Deep Affection and Devotion”: Mechanisms of Implantation and Devotional Experiences in the Transfer of *Corpisanti* Between Rome and New Spain (17th–19th Centuries)

*Montserrat Andrea Báez Hernández**

Abstract

This paper examines the transfer, reception, and devotional development of a selection of Roman catacomb martyr relics (*corpisanti*) donated to New Spain (now Mexico) between the 17th and 19th centuries: St. Pontian in Mexico City (ca. 1603), St. Veneranda in Aguascalientes (1786), St. Innocentia in Guadalajara (1785), and St. Theodora in Xalapa (1792). Drawing on documentary evidence from Roman archives regarding the requests and donation processes, as well as reports from New Spain’s printed media—such as gazettes, devotional pamphlets, and novenas—this paper explores the motivations of the benefactors and the spiritual needs that drove these acquisitions. Additionally, it analyzes the mechanisms of devotional implantation, the social dynamics surrounding the relics’ arrival, and the factors that influenced their enduring veneration, decline, or neglect.

Keywords: New Spain • *Corpisanti* • Relics • Rome • Devotion

* KU Leuven and Universidad de Teramo. Pre-doctoral researcher

The circulation of relics from Europe to New Spain began in the second third of the 16th century. Their acquisition and transport were influenced by various factors, including the vast distance between Rome and the Americas and, most importantly, jurisdictional differences stemming from the system of Royal Patronage (Real Patronato). In 1508, Pope Julius II issued a bull granting the Spanish monarchy universal patronage rights over the Catholic Church in the New World. As a result, ecclesiastical matters involving the New Spanish Church and the Holy See were first addressed to the king through the Council of the Indies (Báez Hernández 2024, 521). In this context, the acquisition of sacred remains often accompanied the establishment of new dioceses, convents, and the dedication of churches, though some relics were also received as papal gifts. Procurators played a crucial role in this process, acting as agents empowered by high-ranking clergy and religious orders to carry out such transactions. Their responsibilities included acquiring various „objects of devotion,“ such as Agnus Dei medallions, relics, crowns, paintings, engravings, and crucifixes, among other sacred items (Alcalá 2007, 142).

The first relics brought to New Spain were associated with Christ, the Virgin Mary, and the apostles or belonged to the founders and saints of mendicant orders such as the Franciscans, Dominicans, and Augustinians, among others. However, the transfer of these sacred remains did not always result in the successful settlement of their cult or devotion. Although their significance was previously defined due to their connection with these revered figures, it was ultimately the community that assigned them meaning by engaging with them and integrating them into their local history (Geary 1978, 3). To achieve this, it was essential to communicate their value through elements such as a reliquary, an iconographic representation, an authentication document, or an oral or written tradition (Geary 1978, 6). Relics could also foster the development or consolidation of their cults by manifesting their agency through miracles, divine favors, and extraordinary occurrences. Finally, adherence to liturgical regulations regarding their handling and display played a key role in constructing their sacred aura within society. The combination of these elements formed a structured mechanism for devotional implantation, which was particularly important in the American context (Feliciano 2023, 270).

In addition to the relics associated with the aforementioned figures, the 16th century saw the emergence of a new type of relic: the skeletal remains of Roman catacomb martyrs. The ancient Christian cemeteries, known as catacombs —named after the toponym *ad catacumbas*, referring to an area along the Via Appia where the Cemetery of St. Sebastian was excavated—emerged in the 2nd century as burial sites. The most important catacombs were built along the ancient Via Appia and the new Via Salaria, including those of St. Sebastian, Domitilla, Priscilla, St. Agnes, St. Lawrence, St. Pancras, and Saints Marcellinus and Peter (Báez Hernández 2021, 10). By the 5th century, these burial sites were not longer used, gradually becoming pilgrimage destinations to the tombs of popes and renowned martyrs buried within them (Bouza 1990, 52). Between the 6th and 9th centuries, most of these sacred remains were transferred to intramural churches in Rome in an effort to protect them from looting.

By the 16th century, the memory of the catacombs of Saints Pancras, Agnes, and Lawrence were the only ones preserved, as their namesake basilicas had been built over the cemeteries where these martyrs were originally buried. However, on May 31, 1578, a discovery reignited interest in these burial sites: a group of *pozzolana* diggers uncovered the galleries of the Cemetery of the Jordans (*Coemeterium Iordanum*) near the Via Salaria (Bouza 1990, 48). This find—mistaken at the time for the Cemetery of Priscilla—occurred during the papacy of Gregory XIII, who encouraged further exploration of the catacombs. Thanks to the writings of St. Jerome and Prudentius, who noted that the number of martyr tombs in these cemeteries was “beyond counting”, the skeletal remains discovered within them were interpreted as belonging to early Christian martyrs. This led to their systematic extraction and distribution as distinguished relics. The term *corposanto* („holy body“) or *corpisanți* („holy bodies“) was specifically used to refer to these remains of „unknown martyrs taken from the ancient cemeteries“ (Ferrua 1950, 586–588).

The *corpisanți* began to be donated to New Spain during the last third of the 16th century. These newly introduced martyrs, lacking hagiographies and absent from official martyrologies, had no established devotional references in New Spain. As a result, their sacred value was constructed based on their origins in the Roman catacombs. The dissemination of the sanctity of these ancient Christian cemeteries in New Spain was largely driven by the efforts of the Jesuits and Oratorians (Ghilardi 2018, 235), particularly the latter. Their founder, St. Philip Neri, reflected on the significance of these relics, and members of the order further promoted their veneration through influential works such as *Roma Sotterranea* (1651) by Paolo Aringhi and *De Ss. Martyrum Cruciatibus* (1605) by Antonio Gallonio, both of which circulated widely in New Spain (Báez Hernández 2018b, 191–194).

The use of edifying literature and the aforementioned mechanisms of devotional implantation were essential in settling the veneration of Roman catacomb martyrs, or *corpisanți*, in New Spain. However, a crucial factor in determining the development, endurance, or relevance of these devotions was the relics’ agency, manifested through the miracles they granted to the receiving community. A relic’s ability to produce miracles transformed devotees from passive observers into active participants in its sacredness. In other words, the significance of relics was fundamentally a social construct, they could become sacred symbols only if the community recognized and attributed such value to them (Geary 1978, 7).

Between the 17th and 19th centuries, four *corpisanți* were donated to New Spain: St. Pontian to Mexico City, St. Veneranda to Aguascalientes, St. Innocentia to Guadalajara, and St. Theodora to Xalapa, Veracruz. The first, St. Pontian, is mentioned in Francisco de Florencia’s *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* (1694). The author listed him among the relics of the Colegio de San Pedro y San Pablo, noting that he was the only complete skeleton in the collection: “St. Pontian, the entire body on his altar.” Regarding its origins, Florencia recorded that it was part of a group of relics “brought at various times by procurators from Rome” (Florencia 1694, 359). Alegre (1958, 167) attributed the donation to the Jesuit Martín Peláez, who obtained the relic in 1603 while serving as a procurator in Rome.

The *corpisanti* donations granted in the last third of the 18th century—analyzed in this article—were made during the papacy of Pius VI (1775–1799). St. Innocentia was delivered to Guadalajara in 1785 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 73v). St. Veneranda was requested in 1786 by the exiled Jesuit Manuel Flores Alatorre for Aguascalientes (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 14461, *Regestum sacrarum reliquiarum*, f. 131r). Finally, St. Theodora was sent to Xalapa, Veracruz, in 1792, with both the request and transportation expenses covered by Mexican noblewoman Bárbara Ortiz de Zárate.

The analysis of the cases of St. Pontian, St. Veneranda, St. Innocentia, and St. Theodora sheds light on the process of their donation and the key figures involved in their transfer—from members of the Roman Curia, such as the Vicar General of Rome and the Papal Sacristan, to the bishops of the dioceses that received them, as well as their benefactors. A review of documentary and printed sources related to each *corposanto* made it possible to identify the strategies used by the clergy to introduce and legitimize their veneration in the aforementioned cities. These included solemn processions, authentication ceremonies, and liturgical regulations about their public display. By acknowledging the sacred status of the Roman martyrs, these communities assimilated them as symbols of divine power, attributing agency to them through miracles, blessings, and supernatural occurrences, which in turn fostered the establishment of their cults. However, factors such as relocation, political and religious conflicts, and even the transformation of the relics and their reliquaries influenced the continuity of their veneration. As a result, the devotional trajectories of each *corposanto* varied, leading some to endure in collective memory while others faded into obscurity.

This paper aims to characterize the *corpisanti* as dynamic sacred objects with their own agency, as their interaction with devotees transformed them into symbols that continue to elicit various responses, not only from the faithful but also from secular observers. For this reason, some are still recognized as saints who evoke the origins of Christianity, others have been reinterpreted through legends, while some have fallen into obscurity or have even been targeted as relics of a past that certain groups sought to erase. In any case, the devotion to these ancient catacomb martyrs continues to evolve within the societies in which they are embedded.



Fig.1: Saint Faustina martyr and her vas sanguinis. Collegiate Basilica of Our Lady of Guanajuato, Guanajuato. Photo: Montserrat A. Báez Hernández.



Fig. 2: Authentica issued by the Vicar General of Rome, Marco Antonio Colonna. 1782. Reproduction: Montserrat A. Báez Hernández. Private collection MABH.

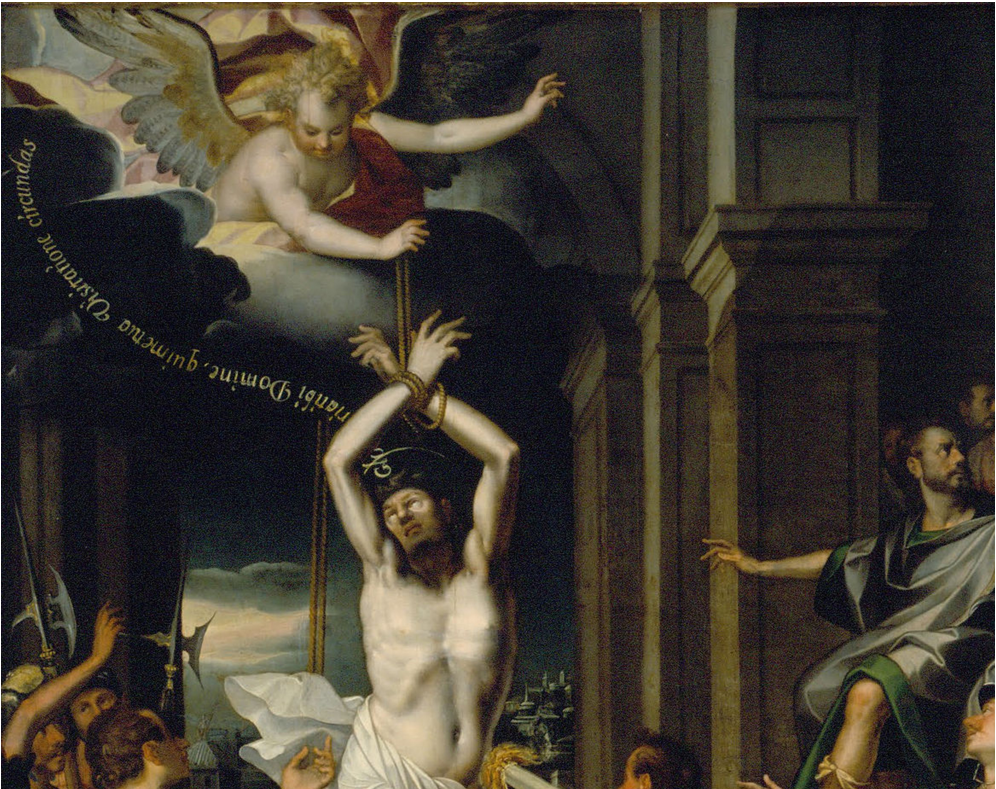


Fig. 3: Baltasar Echave Orrio, *Martyrdom of Saint Pontian*, 1605, Oil painting on panel, 258 x 160 cm. Collection of the National Art Museum, INBA. Photo: Wikipedia.



Fig. 4: *Authentica of Saint Veneranda martyr*, issued by the chapel sacristan Francesco Saverio Cristiani. 1785. Reprography: Historical Archive of the Archbishopric of Mexico.



Fig. 5: *Saint Veneranda martyr*. Shrine of Our Lady of Guadalupe. Aguascalientes, Aguascalientes. Photo: Valentín Juache Ortiz.



Fig. 6: *Saint Innocentia martyr*. Cathedral of Guadalajara, Jalisco. Photo: Montserrat A. Báez Hernández.



Fig. 7: A devotee touches the urn of Saint Innocentia martyr. Cathedral of Guadalajara, Jalisco. Photo: Montserrat A. Báez Hernández.



Fig. 8: Saint Theodora martyr. Chapel of the Third Order. Cathedral of Xalapa, Veracruz. Photo: Montserrat A. Báez Hernández.



Fig. 9: A tourist takes a picture of Saint Theodora martyr. Cathedral of Xalapa, Veracruz. Photo: Montserrat A. Báez Hernández.

Documents:

Archivo Histórico del Arzobispado de México. Caja 188, exp. 41. 1785-1786. *Testimonio en latín dado por fray Javier Cristiani, de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, del cuerpo y sangre de Santa Veneranda Mártir.*

Archivo Histórico del Vicariato de Roma. Volumen 77, 1737-83. *Custodia delle S.S. Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio, 17 de abril de 1752.*

Archivo Histórico del Vicariato de Roma. Volumen 77, 1737-83. *Custodia delle S.S. Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de' SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio, sin fecha.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 71v.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 73v.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 131r.*

Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816, f. 132r.*

Biblioteca Nacional de Chile. Fondo Toribio Medina. *Día Primero de cada mes dedicado a santa Teodora, cuyo sagrado cuerpo se venera en la parroquia de Xalapa a devoción del difunto Don Pedro Josef Hernández, y su esposa doña Bárbara Ortiz de Zárate y Ponce de León, quien saca este a la luz, y lo da a la imprenta. Casa de Arizpe, 1809.*

Biblioteca Nacional de Chile. Fondo Toribio Medina. *Novena en honra de Santa Inocencia Mártir, cuyo Cuerpo se halla en la Iglesia de las Religiosas Recoletas de Santa Mónica de la Ciudad de Guadalajara. Por un sacerdote, a petición de una religiosa de dicho convento, devota de la santa y deseosa de que se estiendan sus cultos. Dionisio Rodríguez, 1846.*

Bibliography:

Alcalá, Luisa Elena. “‘De compras por Europa’. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España.” *Goya* 318 (2007): 141-58.

Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús, Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en la Nueva España*, Volume I. Talleres tipográficos Modelo, 1940.

Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Volume II. Institutum Historicum S.J., 1958.

Báez Hernández, Montserrat A. “,Sancti Christi Martyris Justini’ en la Puebla de los Ángeles. La donación y el hallazgo de un mártir de Roma para la Nueva España.” *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 12, (2024): 517–548, <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39344>

Báez Hernández, Montserrat A. “¿Objeto artístico o herramienta devocional? Los cuerpos relicario, un caso de olvido historiográfico.” In *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*, edited by Patricia Díaz Cayeros and Fanny Unikel Santoncini. UNAM-IIIE, 2022.

Báez Hernández, Montserrat A.. “Sacre reliquie dei cimiteri di Roma: esbozos de un fenómeno internacional de traslación de corpi santi entre Italia, Francia y México (1830-1850).”, *Eviterna*, 10, (2021): 7-24, <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi10.13135>

Báez Hernández, Montserrat A.. “The Corpi Santi Under the Government of Pius VI, Materiality as a Sign of Identity: First Approaches to Novohispanic Cases.” In *Relics @ the Lab An Analytical Approach to the Study of Relics*, edited by Mark Van Strydock, Mark, Jeroen Reyniers and Fanny Van Cleven. Peeters Publishers, 2018a.

Báez Hernández, Montserrat A.. “Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado: la imagen del mártir como exemplum maius.” In *Los usos de la imagen en el catolicismo novohispano*, coordinated by Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García and Jorge Luis Merlo. UNAM-IIH, 2018b.

Bernal Sánchez, Jesús. *Apuntes históricos, geográficos y estadísticos del estado de Aguascalientes*. A. E. Pedroza, Imprenta Encuadernación y Rayados, 1928.

Boldetti, Marcantonio. *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Libro Primo alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI*. Gio. Maria Salvioni Stampatore Vaticano, 1720.

Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Carbajal López, David. “El relicario de San Hermión y Lagos de Moreno, 1791-2019”, *Temas Americanistas*, 52 (2024):187-208.

Carbajal López, David . “Cuerpos de santos, obispos y presidentes. Aproximación a la cultura de las reliquias en la diócesis de Guadalajara, siglos XVIII-XIX.” In *Catolicismo y sociedad, nueve miradas siglos XVII-XXI*, edited by David López Carbajal. Universidad de Guadalajara 2013.

Cuadriello, Jaime, Elsa Arroyo, Sandra Zetina and Eumelia Hernández. *Ojos, alas y patas de la mosca: visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar Echave Orio*. UNAM-IIE., 2018.

Cuesta Hernández, Luis Javier. “Reliquias para la compañía. Devoción, legitimación y patrocinio artístico en el culto a las reliquias de Santos Mártires en la casa profesa de la ciudad de México en el siglo XVII.” In *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*, edited by Fernando Quiles and José Jaime García Bernal. Universidad Pablo de Olavide, Roma Tre-Press, 2023.

Diccionario universal de historia y de geografía, Obra dada a luz en España por una sociedad de literatos distinguidos y refundida y aumentada considerablemente para su publicación en México, con noticias históricas, geográficas, estadísticas y biográficas sobre las Américas en general y especialmente sobre la República Mexicana, Volume 4. Tipografía de Rafael. 1854.

Don Felipe Zúñiga y Ontiveros. *Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente La Enseñanza en esta Ciudad de México y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. María Ignacia Azlor y Echeverz, su fundadora y patrona*. 1793.

“Échame la mano: la reliquia de San Judas Tadeo llega a México; ¿Dónde estará?,” *El Financiero*, June 29, 2024, <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2024/07/29/echame-la-mano-la-reliquia-de-san-judas-tadeo-llega-a-mexico-donde-estara/>

Fabre, Pierre-Antoine. “Reliques romaines à Mexico (1575–1578): histoire d’une migration.” In *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L’Époque Moderne*, edited by Stéphane Baciocchi and Christophe Duhamelle. École française de Rome, 2016.

Feliciano, María Judith. “La memoria perdida de los santos mártires de Cardeña en San Juan de Puerto Rico.” In *Spolia sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, edited by Luisa Elena Alcalá and Juan Luis González García. AKAL, 2023.

Ferrua, Antonio. *Enciclopedia Cattolica*, IV. Città del Vaticano, 1950.

Florencia, Francisco de. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, dividida en ocho libros, dedicada a S. Francisco de Borja, Fundador de la Provincia y tercero General de la Compañía, dispuesta por el P. Francisco de Florencia de la misma Compañía, Qualificador de el S. Officio de la Inquisición y Prefecto de Estudios Mayores en el Colegio de S. Pedro y S. Pablo de México*, Volume I. Juan Joseph Guillena Carras-coso, 1694.

Galán, Mayra. “Conoce la verdadera historia de Santa Inocencia, la niña que concede mila-gros en Guadalajara.” *Telediario*, November 14, 2022, <https://www.telediario.mx/comu-nidad/leyendas-de-guadalajara-conoce-la-historia-de-santa-inocencia>

García Valladares, Miguel Enrique. “Desfanatización e iconoclasia, la quema de santos de Tlapacoyan, Veracruz de 1931.” *Signos Históricos*, 40 vol. 20, (2018): 232-261. <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/527>

Gazeta de México first until the end of November, 1728. nr.12.

Gazeta de México January 30, 1787. Volume II, nr. 27.

Gazeta de México, March 10, 1801. Volume X, nr. 32.

Geary, Patrick. *Furta Sacra: thefts of relics in the central Middle Ages*. Princeton University Press, 1978.

Ghilardi, Massimiliano. *Il santo con due piedi sinistri. Apunti sulla genesi de corpisanti in ceroplástica*. LuoghInteriori, 2019.

Ghilardi, Massimiliano.. “Entre oratorianos y jesuitas: el redescubrimiento de las catacumbas romanas a inicios de la Edad Moderna.” *Historia y grafía* vol. 2, no. 51, 215-240 (2018). <https://doi.org/10.48102/hyg.v2i51.238>

González Estévez, Escardiel. “La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia.” In *Spolia sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, edited by Luisa Elena Alcalá and Juan Luis González García. AKAL, 2023.

González Fernández, Rafael. “El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana: Origen, evolución y factores de su configuración.” *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno* 5 (2000): 161-186.

Hernández Telles, Griscelda. “La festividad y recepción de reliquias en la Ciudad de México según la carta del padre Pedro Morales.” MA dissertation, UNAM, 2018.

Iglesia de San Felipe Neri, La Profesa. Nómina de las reliquias insignes de mártires y santos traídas de Roma desde los siglos XVII y XVIII que se veneran en dicha iglesia. 1971.

Kern, Margit. *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit: Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa.* Deutscher Kunstverlag, 2013.

Litaker, Noria K. *Bedazzled Saints. Catacomb Relics in Early Modern Bavaria.* Virginia University Press, 2023.

Mariscal Hay, Beatriz. *Carta del Padre Pedro de Morales.* El Colegio de México, 2000.

Martínez Assad, Carlos. *El laboratorio de la revolución. El Tabasco garridista.* Siglo XXI, 2004.

Montes Marrero, Ana Lucía. “Encarnados en cera: cuerpos-relicario de los santos mártires cristianos.” *Boletín Eclesiástico. Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara* 11 (2018): 37-45.

Morales, Pedro de. *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, General de la misma Compañía. En que se da relación de la Festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año.* Antonio Ricardo, 1579.

Moroni, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni,* Vol. X. Tipografia Emiliana, 1845.

Noyes, Ruth Sargent, ed. *Counter-Reformation Sanctity in Global and Material Perspective,* Routledge, 2024.

Noyes, Ruth Sargent, et al. “Baltic catacombs.’ Translating corpisanti catacomb relic- sculptures between Rome, Polish Livonia, and the Lithuanian Grand Duchy circa 1750–1800.” *Open Research Europe* (2021): 1–18. <https://doi.org/10.12688/openreseurope.13259.1>

Pasquel, Leonardo. *Perfiles de Xalapa: mosaico histórico.* Ediciones Logos, 1949.

Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España.* Ediciones Arte Mexicano, 1948.

Sánchez, Maribel. “Músicos se olvidaron de cantarle las mañanitas a Santa Cecilia, ¿por qué?.” *Diario de Xalapa*, 23 de noviembre de 2022, <https://www.diariodexalapa.com.mx/local/a-que-santo-le-rezan-los-musicos-9227570.html>

Sánchez Reyes, Gabriela. 2023. *La donación de Corpi Santi en México: siglos XVI-XIX*, PhD dissertation, El Colegio de Michoacán.

Saviello, Alberto. “Global Bones and Local Pains. The 1578 Translation Procession of the Roman Relics in Mexico City.” In *Relíquias em projeto. Relics in Project*, Grafisol – Edições e Papelarias, Lda, 2023.

Thomas Gutiérrez, Gloria, José Alfredo Alcántar Gutiérrez and Ernesto Flores Gallo. *Los conventos femeninos de la Guadalajara novohispana*. Universidad de Guadalajara, 2010.

Ticchi, Jean Marc. “Mgr. Sacriste et la distribution des reliques des catacombes dans l’espace italien.” In *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L’Époque Moderne*, edited by Stéphane Baciocchi and Christophe Duhamelle. École française de Rome, 2016.

Zubillaga, Félix. ed. *Monumenta Mexicana I (1570-1580)*. Monumenta Historica Soc. Iesu, 1956.

La construcción de lo sagrado en las misiones jesuitas de la Antigua California: un enfoque hermenéutico

*Leonardo B. Varela Cabral**

Resumen

Como parte de una investigación en torno a la Antigua California, que abarca la presencia de la Compañía de Jesús en esa región entre 1697 y 1768, resulta de interés abordar los procesos comunicativos y expresivos a través de los cuales los misioneros jesuitas, por un lado, y por otro la población nativa, participaron en distintas dinámicas de negociación y confrontación, centradas principalmente en la interpretación de los objetos e imágenes considerados sagrados, así como sus portadores. Partiendo de una perspectiva hermenéutica, se busca caracterizar la subjetividad colectiva como componente central de la vida social y elemento determinante para entender el comportamiento de tales relaciones interculturales en el contexto de dicha zona del noroeste novohispano, donde se trató de implementar la estrategia evangelizadora propia de una visión corporativa globalizante impulsada por los jesuitas dentro de un entorno singular, constituido por las formas de vida de los grupos humanos preexistentes.

Palabras clave: California • jesuitas • misiones • sacralidad • imágenes

* Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador independiente; Este texto es producto de una estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, contando con la participación y asesoría de la Dra. Lorenza Elena Díaz Miranda, investigadora y docente de la FES-Acatlán.

Introducción

La hermenéutica es una disciplina que, al igual que la semiótica, busca abordar el tema de la significación. Sin embargo, lo que para la semiótica resulta un asunto meramente lingüístico, para la hermenéutica implica el ámbito de la experiencia humana, configurando por tanto problemas más amplios, que involucran un espacio social e incluso existencial donde los procesos de significación cobran forma (Lizarazo 2004, 23). Por este motivo, analizar la construcción de significados en un ámbito histórico tan complejo como fue la evangelización de las poblaciones nativas en la Antigua California a partir de los últimos años del siglo XVII, invita a profundizar más allá de los elementos lingüísticos a partir de los cuales se desarrolló este contacto entre misioneros y pueblos originarios.

Desde un punto de vista hermenéutico, la interpretación constituye el elemento más importante para la construcción del significado. En este sentido, no existe una manera ‘correcta’ o ‘incorrecta’ de asignar significados a un texto o mensaje, sino distintas interpretaciones, todas igualmente válidas. Tomando en cuenta lo anterior, es evidente que, en el ámbito estudiado, tanto misioneros como nativos realizaron un esfuerzo interpretativo frente a la cultura ‘del otro’ que podemos caracterizar como hermenéutico, pues se enfrentaron con la necesidad implícita de entender lo que para su contraparte significaba el concepto de lo sagrado. Por ejemplo, al buscar evangelizar a los indígenas, los misioneros debieron comprender de una forma u otra cómo y desde qué perspectiva los primeros pobladores asignaban un carácter sacro a ciertas prácticas, objetos e incluso personas.

En el mismo sentido, aunque desde una perspectiva confrontada con la misionera, los nativos se vieron en la disyuntiva de abandonar o defender sus propias creencias y prácticas de lo sagrado, partiendo del entendimiento que lograron tener acerca de lo que este concepto significaba para sus pretendidos evangelizadores y experimentar hasta qué punto sus propios objetos, rituales y personajes sacros eran juzgados, sancionados y censurados. En contraste con lo anterior, como veremos más adelante, en no pocas ocasiones comprendieron que la identificación de lo que resultaba sagrado para los misioneros les permitía enfocar sus esfuerzos destructivos hacia objetos y personas específicas, expresando de una manera contundente, con implicaciones objetivas, pero asimismo simbólicas, su rechazo a la imposición de una religión y una cultura ajenas.

Los misioneros jesuitas se caracterizaban, como es bien conocido, por su aptitud e interés para el aprendizaje de las lenguas autóctonas. Sin embargo, para el caso de la Antigua California, este recurso no sirvió sino de forma limitada a los fines evangelizadores, pues las diferencias culturales entre los religiosos y las poblaciones locales eran tan grandes que resultaba imposible encontrar una forma común de entender conceptos como el de la resurrección, la vida eterna o el pecado, los cuales resultan centrales dentro de la cosmovisión cristiana. Además, existía ya un antecedente no solo en la Nueva España, sino en el mundo entero, relativo a la utilización de objetos e imágenes como instrumentos didácticos que facilitaban la comunicación y propagación de la fe entre distintas culturas. Por tanto, resulta fácil

comprobar que los esfuerzos jesuitas se concentraron sobre todo en el empleo de este tipo de recursos, propios de la cultura material, y que la evangelización en esta región del mundo puso un gran énfasis en la conformación de un imaginario donde cruces, iglesias, retablos, esculturas y pinturas, así como el propio aspecto de los sacerdotes, transmitía un discurso visual acerca de la sacralidad.

Respecto al contenido de este trabajo, en primer término, se describen las fuentes utilizadas para el análisis desarrollado y se plantea un sucinto estado de la cuestión. Posteriormente, se traza de manera general un panorama del contexto en el cual ocurrió la evangelización inicial de la Antigua California y se describe la interpretación, más bien equívoca o imprecisa, pero no por ello menos vehemente, que dentro de dicho ámbito hicieron los misioneros respecto a las creencias nativas y sus distintas expresiones. En seguida se examina la forma como esos mismos misioneros introdujeron su propia concepción de lo sagrado, utilizando para ello objetos e imágenes que operaron como eficaces transmisores de ideas complejas, las cuales, si bien seguramente no llegaron a ser plenamente comprendidas por los nativos, constituyeron manifestaciones concretas de la sacralidad católica y, en ese sentido, fueron capaces de suscitar adhesión o rechazo. Por último, se analiza el papel jugado por objetos y personas ‘sacralizadas’ dentro de las rebeliones indígenas ocurridas en la península bajacaliforniana entre 1734 y 1737, sirviendo cual botín o incluso fungiendo como territorio en disputa, dentro del cual establecer diferencias y límites entre dos formas de entender la sacralidad.

Fuentes acerca de la evangelización en la Antigua California y su análisis

Las únicas fuentes primarias disponibles para conocer lo sucedido a lo largo del proceso de evangelización de la Antigua California (1697-1768) son escritos elaborados por misioneros de la Compañía de Jesús en ese lapso y después de su expulsión de los territorios hispánicos; suceso acaecido, en el caso bajacaliforniano, a principios del año 1768. Este acervo documental es amplio, pero como resulta fácil suponer, representa un punto de vista parcial y poco objetivo acerca de los hechos que se narran. Sin embargo, incluso tomando en cuenta el sesgo ideológico de tales textos misioneros y su evidente intención propagandística –o justamente cobrando conciencia de estas cualidades– es posible registrar en ellos información valiosa acerca de la interacción con los pueblos nativos. Así pues, resulta factible encontrar dentro de dichos testimonios elementos suficientes para entender procesos comunicativos e interpretativos mutuos, al igual que sus consecuencias e implicaciones.

Sustancialmente, este trabajo consulta cartas e informes elaborados por algunos de los principales misioneros ignacianos en la península bajacaliforniana. Tales personajes fueron Juan María de Salvatierra (1648-1717), Francisco María Píccolo (1654-1729) y Juan de Ugarte (1662-1730), entre otros, quienes redactaron estos escritos para mantener informados a sus hermanos, benefactores y también superiores, como era común entre los integrantes de la Compañía de Jesús. Asimismo, se revisaron diversas crónicas y noticias escritas por otros



Fig. 1: Autor desconocido, *Misión de San Luis Gonzaga Chiriyáquí* (1737). Edificio construido bajo la autoridad del padre Juan Jacobo Baegert en la Antigua California. Imagen tomada de: <https://culturabcs.gob.mx/recinto/56>

jesuitas, como Miguel Venegas (1680-1764), Miguel del Barco (1706-1790) y Juan Jacobo Baegert (1717-1772). El primero de estos autores, Venegas, no fue misionero ni estuvo jamás en la Antigua California; entre otras actividades, se desempeñó como historiador y cronista, por lo cual sus obras acerca del tema se elaboraron en el centro de la Nueva España, en torno a 1739-1757. No obstante, la redacción de sus escritos involucró un proceso sumamente minucioso de investigación y lectura tanto de informes como diversos documentos redactados por los propios misioneros, a quienes solicitó tales textos para componer los suyos. En

cambio, Miguel del Barco y Juan Jacobo Baegert sí se desempeñaron como evangelizadores en la península bajacaliforniana, residiendo largas temporadas en esa geografía. El primero de ellos laboró durante treinta años en la región, a lo largo de los cuales estuvo casi por completo dedicado a la misión de San Francisco Javier, ubicada en su zona central serrana, dentro de un territorio con población perteneciente a la etnia denominada cochimí. El segundo de estos misioneros administró por diecisiete años la misión sureña dedicada a san Luis Gonzaga (fig. 1), en una zona poblada por nativos de la etnia llamada guaycura. Se revisa, asimismo, una importante crónica elaborada por el padre Sigismundo Taraval (1700-1763), quien atendió diversas misiones en la región durante veinte años, desde 1730 hasta 1750. Su texto trata acerca de una gran revuelta ocurrida entre 1734 y 1737, con la participación principal de los nativos del sur de la península, conocidos como pericúes.

No todas estas cartas, informes, crónicas y noticias se publicaron en su momento. La correspondencia de Juan María de Salvatierra, fundador de la misión de Nuestra Señora de Loreto (fig. 2) en 1697, sí lo fue, apenas poco tiempo después de tal suceso, circulando en la ciudad de México desde el año 1698. Los escritos de Pícolo, Ugarte y otros misioneros como Taraval, circularon, en cambio, únicamente en su versión manuscrita entre los propios jesuitas, siendo finalmente editados hasta fecha reciente. Por su parte, los escritos californianos de Miguel Venegas vieron la luz, como ya se dijo, en la década de los cincuenta del siglo XVIII. Tuvieron amplia recepción entre los interesados por conocer acerca del septentrión novohispano y ameritaron incluso aclaraciones por parte de otros integrantes de la Compañía. De hecho, el texto de Miguel del Barco pretendía complementar y aclarar aspectos específicos de la obra de Venegas. Esta crónica de Barco fue redactada poco después de la expulsión de los jesuitas, en la década de los ochentas del mismo siglo XVIII, pero permaneció inédita hasta bien entrado el siglo XX, cuando el historiador mexicano Miguel León-Portilla la dio a la imprenta. Por último, el escrito elaborado por Juan Jacobo Baegert se publicó en 1771, teniendo su primera edición en español en la década de los cuarenta del siglo XX.



Fig. 2: Autor desconocido, *Misión de Nuestra Señora de Loreto-Conchó* (1697). Edificio construido en el lugar fundado por el padre Juan María de Salvatierra en la Antigua California. Imagen tomada de: <https://culturabcs.gob.mx/recinto/64>

En cualquier caso, las anteriores son fuentes bien conocidas por los especialistas en torno al tema, a partir de las cuales se ha ido trazando un panorama histórico respecto a la presencia jesuita en la Antigua California. Autores como el ya mencionado Miguel León-Portilla (1989), Ignacio del Río (1998) y Harry Crosby (1994), entre varios más, han abordado las peculiares características

del régimen instaurado por los ignacianos en Baja California. Por su parte, investigadoras con una formación más orientada hacia la antropología y la arqueología, como María de la Luz Gutiérrez (Braniff *et al.* 2001) y Rosa Elba Rodríguez Tomp (2002), han caracterizado la forma de vida de las culturas nativas de la región y han aportado elementos para entender el impacto que tuvo en ellas la llegada de los misioneros. En términos generales, tales estudios destacan el carácter adverso que esta interacción implicó para los nativos. Del Río (1998, 163) habla acerca de un proceso de “aculturación”, mientras que Rodríguez Tomp (2002, 196) afirma que se provocaron en los indígenas “trastornos psicológicos”. De acuerdo con Del Río (1998, 223), la modificación de los hábitos cazadores-recolectores de los indígenas tuvo un fuerte influjo en sus altas tasas de mortandad y rápido decremento poblacional, pero lo cierto es que la mayor parte de esas muertes se debieron a enfermedades como la viruela y el sarampión. Por otra parte, las creencias religiosas de unos y otros grupos involucrados se han estudiado fundamentalmente desde la lógica de las relaciones de poder. En consecuencia, interesa una caracterización más amplia y profunda de sus mentalidades, aspectos lingüísticos y simbólicos. Por ejemplo, se antoja necesario explorar las características singulares de esta suerte de diálogo de sordos que ocurrió en el ámbito misional, centrado ciertamente en la confrontación, pero que muestra cualidades diversas, en ocasiones contradictorias, acerca de la interpretación de la cultura ajena.

En ese mismo sentido, vale la pena aclarar que desde una perspectiva actual no parece razonable concebir el ámbito de las misiones en la Antigua California como un terreno puramente conflictivo, ni permanentemente dividido entre dos visiones: misionera y nativa. Además del choque de culturas y mentalidades o como su complemento, resulta factible vislumbrar espacios de interacción donde algunos integrantes de los grupos locales o nativos de otras regiones participaron en apoyo a la conformación del régimen misional, no necesariamente debido únicamente a la coacción, sino porque posiblemente este régimen les ofrecía ventajas reales o aparentes frente a sus formas de convivencia tradicionales; por ejemplo, defendiéndolos de otros grupos indígenas. En todo caso, como se verá, tal participación de las culturas nativas es claramente visible en la fabricación y sobre todo el uso, la defensa y el rescate de algunos objetos religiosos cristianos en distintos momentos. Del mismo modo, los misioneros distaron mucho de expresar un punto de vista único y homogéneo acerca de la religiosidad local. Ni siquiera, en ocasiones, muestran seguridad acerca de la existencia o no de prácticas

e ideas que puedan ser calificadas como religiosas, y, por tanto, a veces parecen dudar si el concepto de lo sagrado tenía lugar entre las culturas a evangelizar.

La sacralidad nativa, entre el escepticismo y una “falsa religión”

Tal y como recoge la literatura académica con respecto a este tema, la península de Baja California es un territorio cuyas culturas originarias, en su mayoría compuestas por sociedades no agrícolas salvo en la zona del delta del Río Colorado, se mantuvieron relativamente aisladas, conformando grupos de cazadores-recolectores que aprovecharon igualmente los abundantes recursos costeros de la región (Braniff *et al.* 2002). Por tanto, para los misioneros jesuitas en la Antigua California, caracterizar y tratar de entender a estas culturas constituyó un verdadero reto. Si bien desde el siglo XVI la Compañía de Jesús tenía presencia en el noroeste del virreinato novohispano, entrando en contacto con una serie de pueblos cuyas costumbres diferían mucho de aquellos asentados en el centro de la Nueva España, y que a la luz de un ejercicio comparativo les parecían atrasados, primitivos o bárbaros, las poblaciones nativas de la península resultaron para los evangelizadores todavía más precarias, singulares y difíciles de clasificar.

La presencia jesuita en la Antigua California se remonta a una serie de expediciones protagonizadas por el almirante Isidro de Atondo de Antillón (1630-1691), en compañía de los misioneros ignacianos Eusebio Francisco Kino (1645-1711), Juan Bautista Copart y Matías Goñi (1647-1712), entre los años 1683 y 1685 (Lazcano y Gómez Padilla 2021). Aunque estos viajes constituyeron un antecedente importante para su posterior asentamiento en la región, los jesuitas no lograron en tales expediciones sino breves estancias en el centro y sur de la península, interrumpidas por conflictos con la población local y carencias que los obligaron a marcharse, posponiendo la fundación de misiones. Tal hecho solo ocurrió hasta el año 1697, cuando el ya mencionado padre Juan María de Salvatierra fundó la misión dedicada a la Virgen de Loreto en el puerto del mismo nombre, constituyendo la primera etapa de una serie de fundaciones que llevaron a establecer un total de diecisiete cabeceras misionales, con distintos pueblos de visita.

En los poco más de setenta años que median entre 1697 y 1768, los evangelizadores jesuitas entraron en contacto con distintos grupos humanos, a los cuales agruparon en tres familias lingüísticas, denominadas pericú, guaycura y cochimí. Respecto a esta forma de clasificación, Miguel del Barco (1973 [1773-1780]) aclara en su crónica que desde su punto de vista no existieron en América más naciones que las conformadas por los imperios mexica e inca, motivo por el cual el término “nación” también se aplicaba a grupos que usaban un mismo lenguaje “bien que vivan cerca unos de otros; bien que derramados en distintas rancherías; o que si se diferencian en el idioma, es poco, por ser unas lenguas dialectos de las otras, de modo que puedan entenderse entre sí mismos” (Del Barco 1973 [1773-1780], 171).

Siguiendo esta lógica, que compartió con el resto de los misioneros de la Compañía de Jesús, tal autor expresa que existían tres lenguas en la península bajacaliforniana y por tanto lo que él denomina tres naciones: “la cochimí, la pericú y la de Loreto. De ésta última salen dos ramas: y son la guaycura y la uchití...”. Para Del Barco y sus hermanos, esta división tripartita de la población nativa reflejaba una realidad cultural susceptible de caracterizar a la Antigua California en “tres partes casi iguales...”. La primera de estas naciones, es decir, la pericú, abarcaba según dicho autor, desde la región de Los Cabos hasta La Paz; la segunda, que llama monquí pero se conoce de forma más generalizada como guaycura, poblaba desde La Paz “hasta más arriba del presidio real de Loreto”; en tanto que la tercera, conocida como cochimí, se encontraba distribuida “desde el territorio de Loreto, por todo lo descubierto al norte...” (Del Barco 1973 [1773-1780], 171-172).

Habiendo realizado esta distinción entre tres grupos o familias lingüísticas que sirvieron para caracterizar a los habitantes originales de la Antigua California, es preciso abordar lo que dicen los jesuitas en sus textos acerca de la religión o las religiones de tales grupos. Las noticias que dan acerca de ello resultan más bien contradictorias. Por una parte, encontramos dentro de sus escritos referencias acerca del desconocimiento de la religión entre los nativos, pero por otra se habla de una “falsa religión” y sus prácticas rituales. Dice Del Barco: “Es cierto que los californios reconocían la inmortalidad del alma. Los cochimíes decían que los buenos, cuando mueren, van hacia la parte del norte, que suponían tierra mejor y más abundante de sus comidas; y que los malos iban hacia la parte del sur que, en su aprensión, era tierra más desdichada...” (Del Barco 1973 [1773-1780], 217). El mismo autor se preguntó sobre “el punto de la antigua falsa religión de los californios”, aseverando que los habitantes de la región desconocían el origen de sus creencias y las atribuían de una manera bastante imprecisa a unos antepasados llegados del norte en tiempos remotos, cuya singularidad era que se trataba de gigantes (Del Barco 1973 [1773-1780], 215).

El también misionero jesuita Juan Jacobo Baegert expresó respecto al mismo tema su opinión, señalando en un apartado dedicado a explorar “sistema gubernativo y sobre la religión de los californios que tenían en los tiempos anteriores a su cristianización” que los nativos no entendían “ni jota” de autoridades o creencias y que “no conocían ni ídolos, ni templos, ni cultos, ni ritos, ni nada que se les pareciera; que no adoraban el verdadero y único Dios, ni creían en falsos dioses” (Baegert 2013 [1771], 124-125).

Sin embargo, en el mismo texto citado, Baegert consignó la existencia de “brujos y hechiceros”, “evocadores y evocadoras del Diablo, aunque nunca lo han visto”, “curanderos y curanderas de enfermedades que nunca curan” (Baegert 2013 [1771], 122-123). Desde su perspectiva, los mencionados “milagreros y mujeres clarividentes” eran estafadores y engañosos que abusaban de la ignorancia de la población nativa para obtener un sustento, recibiendo a cambio de sus “embustes” diversas recompensas, entre las que se encontraban mechones de cabello con los cuales confeccionaban vistosas capas, objetos de los que “había muchísimos de ellos, porque los misioneros los han quemado en grandes cantidades en todas las misiones nuevas”. Sorprende que, si se consideraba a tales brujos y brujas meros

estafadores y no practicantes de una religión contraria o al menos distinta al catolicismo, se emprendieran tales esfuerzos para erradicar sus prácticas. También llama la atención Baegert al afirmar que “antes, solían celebrar [los californios], y todavía celebran secretamente, muchos ritos y cultos supersticiosos con los muchachos púberes, muchachas casaderas, mujeres encintas, niños recién nacidos y parturientas, ritos de los que no me parece conveniente informar aquí” (Baegert 2013 [1771], 122-123).

Lo cierto es que, más allá de estas inconsistencias dentro de las crónicas misioneras, en su conjunto y debido a la autoridad simbólica que ostentaban, los jesuitas identificaron a los chamanes californios como el principal enemigo a vencer para lograr la evangelización de los pobladores de la península. Tal cual hemos visto reflejado líneas arriba, uno de los principales campos de batalla donde se desplegó esta lucha contra los chamanes fue el de los objetos utilizados durante los “muchos ritos y cultos supersticiosos” encabezados por ellos. Los jesuitas rechazaron frontalmente aquellos utensilios que servían para las actividades rituales, procurando confiscarlos y destruirlos. A esta permanente campaña en contra de tales objetos se puede calificar como una verdadera guerra de las imágenes, en tanto representó una lucha por imponer nuevas creencias a través de la sustitución violenta de unos objetos con valor simbólico por otros, incluso aunque los jesuitas no alcanzaran a comprender plenamente el sentido de su utilización, bastando simplemente que tuvieran un papel protagónico dentro de la ritualidad originaria.

La prueba más palpable del repudio y combate contra objetos considerados, en palabras de los misioneros, “evocadores y evocadoras del Diablo”, fue la destrucción de capas de cabelleras utilizadas por los hechiceros de las distintas etnias durante sus actividades ceremoniales (Píccolo 1962 [1702-1716], 183). El padre Miguel Venegas refiere dos episodios dentro de los cuales tales capas aparecen como objetos malignos cuya utilización ameritaba que se les erradicase. En el primero de ellos refiere que el padre Ignacio María Nápoli (?-c. 1744), durante un recorrido por tierra entre La Paz y la ensenada de Las Palmas vio en una ocasión acercarse a él un grupo de nativos amenazadores, de entre los cuales sobresalía “uno mas alto, y corpulento que los demás, pintado a trechos todo el cuerpo de negro, y encarnado, mal cubierto de una capa tejida de cabellos, con pezuñas de venado en la cintura, abanico de plumas en una mano, y el arco con flecha preparada en la otra, dando horribles gritos...” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II, parte 3, 381).

Esta descripción deja ver que los misioneros interpretaban los objetos rituales de los cuales se acompañaban los hechiceros, así como su propio aspecto, como indicios de un apego hacia “la falsa religión de los californios” (Del Barco 1973 [1773-1780], 215). Esto es, una ritualidad perniciosa, agresiva y de ninguna manera inocente, por dirigirse en sentido contrario a los valores consagrados por los dogmas católicos. Como prueba indiscutible de que las actividades religiosas desarrolladas por los nativos respondían a evocaciones diabólicas estaba la existencia de esos “muchos ritos y cultos supersticiosos” enunciados por Baegert, así que era lógico depositar un significado negativo en los objetos e imágenes que rodeaban tales prácticas, donde los chamanes hacían uso de las capas de cabelleras, unas pipas de

pedra conocidas como *chacuacos* y tablas de madera ceremoniales donde estaban inscritos caracteres que daban pie a cierta oratoria sagrada cuyas características precisas se desconocen (figs. 3 y 4).



Fig. 3: Cultura cochimí, *Pipa de piedra o chacuaco ceremonial*, Museo Regional de Antropología e Historia de La Paz, Baja California Sur. Fotografía: Leonardo B. Varela Cabral



Fig. 4: Cultura cochimí, *Tablillas de madera ceremoniales*, Museo Regional de Antropología e Historia de La Paz, Baja California Sur. Fotografía: Leonardo B. Varela Cabral, 2024.

El segundo episodio relatado por Venegas tiene como protagonista al misionero Juan Bautista Luyando (1700-¿?), quien fundó y se hizo cargo de la misión norteña de San Ignacio Kadakaamán. Como una forma de presentarse ante el sacerdote recién llegado, los nativos le entregaron objetos rituales utilizados por sus chamanes, dentro de una práctica que habían establecido los jesuitas para que los californios se congraciaran con los religiosos, demostrándoles su renuncia a las tradiciones vernáculas a través de este acto de deslealtad con sus hechiceros. Dice el cronista que “causó mucha ternura al padre una ranchería muy distante, que a los dos meses de su llegada vino entera a pretender el bautismo. Ofreciósele el padre, como aprendiesen la doctrina, y le trajesen las tablillas, chacuacos, y cabelleras” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 381).

La destrucción de tales instrumentos configuró una suerte de ceremonia de iniciación para los paganos conversos o al menos un acto de expiación para los antiguos practicantes de las viejas ceremonias, quienes al colaborar con los padres para obtener aquellos materiales que serían aniquilados, participaban de manera directa en la muerte simbólica de sus chamanes y en la abolición de sus propias costumbres. Aunque también hubo ocasiones, como se verá más adelante, cuando los jesuitas confrontaron a los chamanes y ordenaron a los soldados darles un escarmiento o incluso la muerte, todo indica que generalmente se daban por bien servidos con la eliminación de sus objetos e imágenes rituales. De tal manera, se puede inferir que los chamanes eran despojados de su poder y ascendencia sobre el resto del grupo nativo si perdían aquellos elementos con los cuales desarrollaban sus ceremonias. Es decir, aunque para los jesuitas, de acuerdo con sus propios dichos en los textos arriba citados, todo el aparato ceremonial utilizado por los líderes religiosos de las culturas autóctonas era un engaño y carecía de importancia o no ameritaba considerarse una práctica genuina ritual, de forma implícita reconocían, a través de la confiscación y destrucción de estos objetos, que en

ellos residía efectivamente la autoridad de sus portadores y cierta capacidad para mantener con vida las creencias colectivas que ellos deseaban extirpar.

La cuestión llegó a un punto en el cual los diferentes pueblos nativos, denominados por los padres “rancherías” (que era el equivalente a un reducido grupo de individuos emparentado entre sí y que mantenía contacto de manera permanente entre todos sus integrantes), quienes en el pasado competían por apoderarse de alguno de estos objetos sagrados para su utilización en las ceremonias, terminaron peleando para ver cuál de ellos entregaba una cantidad mayor a los misioneros, con la finalidad de que los destruyeran. Algo así menciona Francisco María Pícolo, afirmando que les “afeó” (criticó) a dos “capitanes” ubicados en su cercanía las capas de cabelleras o “guanakas”, y que consecuentemente le trajeron varias de ellas, depositándolas bajo el altar de su misión. Concluye tal anécdota aseverando que envió las “guanakas” al padre Salvatierra para que las echara a los pies de la Virgen de Loreto “como primicias” de la progresiva conquista espiritual desarrollada por esas fechas hacia el norte de la misión lauretana (Pícolo 1962 [1702-1716], 195).

La quema de objetos sagrados propiedad de los pueblos nativos se convirtió en una costumbre dentro del entorno misional bajacaliforniano y parte del protocolo para el asentamiento de nuevas fundaciones. Según Miguel Venegas, cuando en 1728 el mencionado padre Juan Bautista Luyando fundó su misión de San Ignacio Kadkaamán, “se pudieron empezar muy presto los bautismos de los adultos, después de quemadas y apedreadas las alhajas supersticiosas de los hechiceros” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 392). Por otro lado, al parecer existió también la creencia de que algunos objetos nativos podían ser portadores de extrañas fuerzas o poderes. En ese sentido, Venegas menciona un misterioso envoltorio que el padre Wenceslao Linck (1736-1797), responsable de la misión de San Francisco de Borja-Adác, atestiguó iba a ser quemado por contener “los adornos e instrumentos gentílicos que [los californios] usan en sus fiestas”, pero que provocó la muerte del mozo cristiano que lo manipulaba, por lo cual fue arrojado apresuradamente a las llamas (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 310).

La concepción misionera de lo sagrado y sus expresiones materiales

La intervención simbólica de los jesuitas en la Antigua California a través de objetos e imágenes sagradas ocurrió incluso antes de que se fundara la primera misión en esas latitudes. Ello tuvo lugar en el año 1696, cuando el padre Juan María de Salvatierra, entusiasmado con el proyecto de evangelizar la península, para lo cual el también misionero Eusebio Francisco Kino lo había reclutado desde 1691 (Del Río 1998, 54), “hizo pintar a su amada madre *Nuestra Señora de Loreto* en la escalera del Colegio de San Gregorio, cercada de indios californios, que la adoraban de rodillas” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 8). En esos momentos Salvatierra era rector del colegio y había sido anteriormente visitador de las misiones en Sonora y la Tarahumara, por lo cual estaba familiarizado con las etnias de tales

regiones. Sin embargo, resulta difícil imaginar con qué aspecto concibió a los californios y da lugar a suponer que se sirvió para dichos fines de alguna descripción realizada por el padre Kino, quien había participado en las mencionadas expediciones hacia la península entre 1683 y 1685.

Asimismo, existe noticia de objetos de culto e imágenes que fueron trasladados a la península por Kino y sus acompañantes durante las expediciones comandadas por el almirante Isidro de Atondo y Antillón, entre 1682 y 1685. En la primera de estas expediciones se menciona que al desembarcar el alférez Martín de Verástegui, en las inmediaciones del actual puerto de La Paz, llevaba “un estandarte de carmesí colorado pintada y bordada por el [sic] un lado la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, y por el otro lado de dicho estandarte grabadas y bordadas las armas reales de Su Majestad, que Dios guarde muchos años” (Bolton 2001, 164). También en esta expedición, apenas llegar, Kino fabricó y colocó una cruz de madera y poco después realizó un intercambio de “bizcocho y coscates [collarcillos]” por “mezcales tatemados, buenas redecillas [...] y plumas de pájaros que tenían [los californios] en sus cabezas, etcétera”. Posteriormente, según el misionero: “Les enseñamos un santo Cristo, y otro día una Nuestra Señora de Guadalupe; pero nunca dieron señal de tener o haber tenido alguna noticia de estas cosas[...].” (Bolton 2001, 164).



Fig. 5: Artista anónimo novohispano, *Virgen de Loreto*, fines del siglo XVII, madera labrada y policromada, ojos de vidrio y tela, Templo de Nuestra Señora de Loreto, Baja California Sur. Fotografía: Leonardo B. Varela Cabral, 2025.

No obstante, el inicio de una relación constante y significativa de intercambio de objetos entre la Antigua California y el mundo transoceánico ocurrió con el arribo ya mencionado del propio padre Juan María de Salvatierra, en octubre del año 1697. Dicha expedición implicó el traslado de diversos bienes. El más importante de estos objetos transportados fue una escultura de Nuestra Señora de Loreto, de las llamadas “de vestir” (fig. 5). Según Venegas, Salvatierra y sus acompañantes desembarcaron “[el] sábado 19 de octubre, siendo bien recibidos de más de cincuenta indios de la vecina ranchería, y otros de San Bruno, que hincados de rodillas besaban las imágenes del crucifijo, y de Nuestra Señora [...]” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 19). Poco tiempo después, se habla del papel jugado por un “Santo Cristo” o crucifijo que resultó ileso durante uno de varios ataques recibidos a manos de los indios. Se trata, asimismo, acerca de la repartición de “zarcillos” (anillos o aritos) en señal de amistad, y de la imposición de rosarios o crucecillas a los primeros nativos recién bautizados (León-Portilla 1997, 87-125).

Francisco María Píccolo, quien se había incorporado a la misión de Loreto con Salvatierra en 1697, poco después del arribo de éste, refiere en su correspondencia datos importantes acerca de objetos e imágenes que llegaron para fortalecer la actividad evangelizadora. Entre esas cartas sobresale la que da noticia de un viaje iniciado en la capital novohispana, a donde había acudido gestionando apoyos para el proyecto ignaciano en el año 1702. A su regreso de la travesía, dos nuevos misioneros, los padres Jerónimo Minutili (1668-1706) y Juan Manuel Basaldúa, se vieron junto con él en serios aprietos durante la navegación. Según él, tal riesgo de naufragio fue conjurado gracias a una intervención milagrosa de Nuestra Señora de Loreto. Ello suscitó que se repitiera el ejercicio pictórico impulsado por el padre Juan María en el Colegio de San Gregorio de la ciudad de México en 1696, aunque esta vez en calidad de confirmación del manto protector que la Virgen lauretana tendía sobre el proyecto peninsular jesuita.



Fig. 6: Anónimo novohispano, *Virgen de Loreto*, siglo XVIII, madera tallada, estofada y policromada, ojos de vidrio, metal dorado y pedrería, templo de Nuestra Señora de Loreto, Baja California Sur. Fotografía tomada de: David Burckhalter, *Baja California Missions. In the Footsteps of the Padres* (Tucson: University of Arizona Press, 2003) 40.

Por otra parte, la crónica del viaje realizado por Píccolo y sus hermanos registra que con ellos se trasladó una segunda imagen o escultura de la mencionada devoción lauretana (fig. 6). El misionero relata que se había comprado un barco en Acapulco, al cual nombraron Nuestra Señora del Rosario, y que a bordo de él se colocaron diversos objetos y bastimentos, entre ellos la imagen mencionada. De acuerdo con lo dicho, los jesuitas “entraron contentos en el Golfo; pero en él padecieron una tan brava tormenta, que hubieron de arrojar al mar cuanto llevaban sobre cubierta en el combés del navío”. Conforme las condiciones empeoraban, “entonaron en el mayor riesgo la Letanía de Nuestra Señora Lauretana, delante de su imagen, y al llegar a aquellas palabras: *Sancta Maria: ora pro nobis*, de repente cesó la furia del viento [...]” (Píccolo 1962 [1702-1716], 126-127).

Un dato importante a tener en cuenta es que, aunque las imágenes devocionales trasladadas a California en un principio seguramente causaron sorpresa y admiración entre los nativos, pronto fueron identificadas como reservorios del poder de los misioneros, donde se depositaba buena parte de sus fortalezas y la capacidad para implantar una nueva cultura en el entorno. Ahí donde los jesuitas llegaban, lo primero que hacían era colocar una cruz, una escultura o un cuadro. A partir de entonces el sitio se convertía en capilla provisional desde la cual se desplegaba un proceso de asentamiento y penetración dentro del territorio y sus pobladores. No es de extrañar, en consecuencia, que todo ataque dirigido contra la empresa de los padres involucrara la intención de aniquilar dichas imágenes. Por ejemplo, cuando en 1702, ante la ausencia del padre Francisco María Píccolo por un viaje a la ciudad de México, los californios decidieron destruir la nascente misión de San Francisco Xavier Viggé, debido a la imposibilidad de atentar contra el sacerdote, según Venegas “[...] convirtieron su irracional furor contra la casa y capilla y sus pobres alhajas, arruinando y destrozándolo todo”. En ese hecho despedazaron un crucifijo “y traspasaron con dos saetas el rostro de una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, pintada en un lienzo, porque uno de ellos dijo: *Esta es la que quiere el Padre*” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 110).

Es posible consignar distintos hechos similares al anterior, donde para combatir a los misioneros los nativos atacaron con ferocidad las imágenes que portaban o poseían. Por ejemplo, en 1699, dentro de un informe elaborado por Francisco María Píccolo acerca de una de sus primeras expediciones hacia el norte de Loreto, el misionero afirma que llevaba consigo una escultura de “mi querida Santa Rosalía” a la cual se encomendaron tanto él como los soldados para conseguir protección frente a la adversidad y especialmente ante problemas de salud (Píccolo 1962 [1702-1716], 153). Más tarde, en 1716, mientras exploraba en torno a Santa Rosalía de Mulegé, el grupo que encabezaba Píccolo fue atacado por los indios y las bestias que transportaban los bastimentos resbalaron, cayendo en una laguna. Lo que más lamentaba el misionero haber perdido “era la imagen de mi Señora flechada” (Píccolo 1962 [1702-1716], 185).

Para dar cuenta de un cierto grado de aceptación de las imágenes sagradas católicas en tierras de misión, se narra que cuando en 1721 el padre Juan de Ugarte desarrolló una expedición marítima hacia el norte del Golfo de California, los nativos de la región que ya habían sido evangelizados recibían a los padres plantando una cruz en la arena. Esto ocurrió cuando

al acercarse a la costa sonorenses uno de esos objetos fue visto por los misioneros, quienes alcanzaron a observar al indígena que colocó tal símbolo cristiano antes de desaparecer. El cronista aclara que este tipo de acciones respondían a una instrucción dada por el padre Salvatierra, quien tuvo estrecho contacto con los misioneros y neófitos de la contracosta, con quienes había acordado realizar dicho gesto para tranquilizar a los jesuitas y sus acompañantes, de tal manera que las embarcaciones que se avistaran por parte de los nativos cristianizados portando una cruz debían ser bienvenidas y recibidas con otra semejante, “porque eran [las embarcaciones y las cruces, se entiende] de los Padres de la California” (Venegas 1979 [1739-1757], Tomo II parte 3, 343-344).

Lo sagrado como territorio en disputa

Fue durante las rebeliones pericúes ocurridas entre 1734 y 1737 que se expresó de una manera más contundente la interpretación realizada tanto por misioneros como nativos de los objetos sagrados de su contraparte en calidad de territorio simbólico dentro del cual desplegar una fuerte disputa por el poder. Tan es así que la destrucción de imágenes y objetos sagrados llevados por los padres a la Antigua California formó parte de los trágicos episodios en los cuales perdieron la vida los misioneros Lorenzo Carranco (1695-1734) y Nicolás Tamaral (1687-1734), responsables de los emplazamientos de Santiago y San José del Cabo, respectivamente, en el año 1734. A estas muertes se les otorgó gran valor dentro de la crónica jesuita respecto a sus misiones californianas, llegando a incluirse una representación del suceso dentro de un mapa incluido dentro del libro acerca del tema escrito por el padre Miguel Venegas (fig. 7).

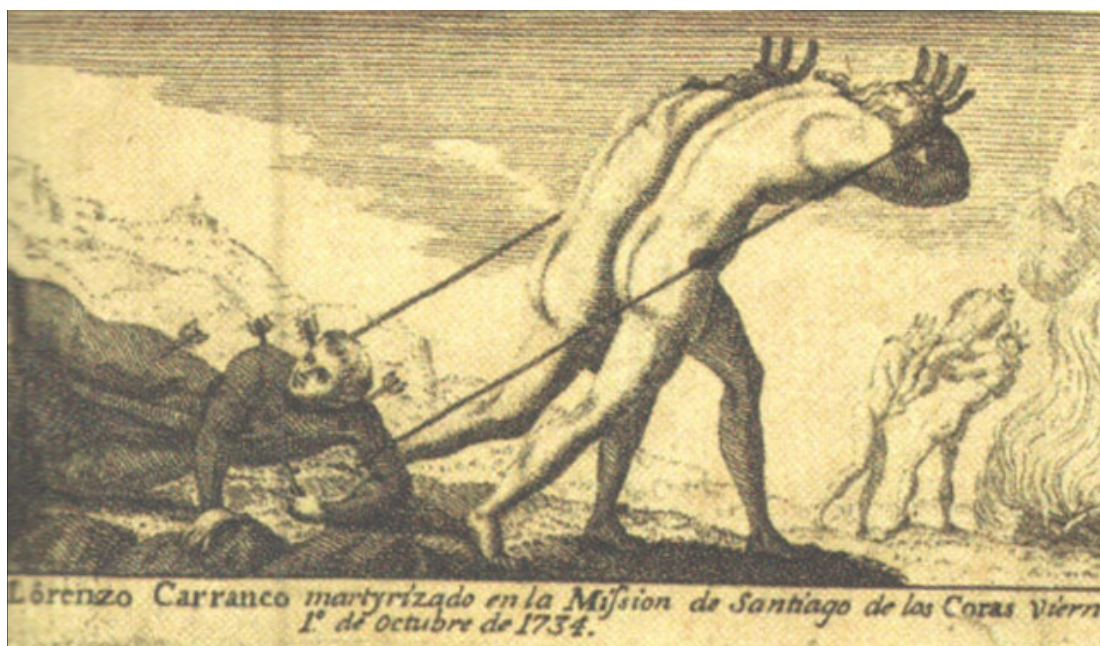


Fig. 7: Autor desconocido, *Mapa de la California su Golfo y Provincias fronteras en el continente de Nueva España* (en la parte inferior se ilustra la muerte de los misioneros Lorenzo Carranco y Nicolás Tamaral). Tomado de: Miguel Venegas, *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual...* s/p.

Al referirse a tales sucesos, el padre Juan Jacobo Baegert describe la muerte de Carranco destacando que el misionero estaba leyendo cuando los nativos asaltaron su casa. De inmediato lo derribaron, arrastraron hasta el frente de la iglesia, y ahí “algunos le acribillaron el cuerpo con muchas flechas, mientras otros lo remataron con piedras y gruesos garrotes”. Por último, narra que los rebeldes “prendieron fuego a la iglesia y a la casa y echaron a las brasas todo lo que no les convenía, como vasos sagrados, enseres, el altar y los cuadros del Salvador y de los santos” (Baegert 2013 [1771], 196-197). Por su parte, el misionero Sigismundo Taraval (1700-1763), quien por esos días estaba a cargo de la misión de Santa Rosa de las Palmas, cercana al lugar donde ocurrieron tales hechos, reitera al respecto que en el ataque a la misión dirigida por Carranco, los pericúes “haciendo una grande hoguera lo redujeron todo a ceniza y con él [el cuerpo del misionero] un devoto crucifijo, una estatua de María Santísima, varios cuadros de los santos y otras muchas cosas sagradas” (Taraval 2017 [1734-1737], 268). El mismo autor refiere lo sucedido en la misión de San José del Cabo a su titular, el padre Nicolás Tamaral, quien recibió poco tiempo después de lo ocurrido en Santiago la visita de los pericúes. Ellos ejecutaron en Tamaral y sus objetos algo muy parecido a lo que habían hecho con Carranco, su templo y casa. Sin embargo, el señalamiento acerca del significado que tenía el asesinato del padre por parte de los nativos adquiere mayor realce dentro de esta narración, pues se dice que “quemaron su sagrado cuerpo después y repartieron cuanto había en la misión. Los principales fautores cargaron no solo con lo mejor que había, mas con los huesos de los venerables padres y con los cálices cargándolos como triunfo de su apostasía” (Taraval 2017 [1734-1737], 269).

Resulta altamente significativo que el cronista Taraval utilice el adjetivo “sagrado” al referirse al cuerpo del misionero muerto, mientras que, por otro lado, los nativos rebeldes enarbolaran como botín y emblema de la derrota de los misioneros tanto sus despojos mortales como las alhajas litúrgicas, cual si todo ello se tratara de fragmentos de una misma cosa. Esto nos induce a plantear que la construcción del concepto de lo sagrado en la Antigua California involucró para todos los participantes en este contacto y conflicto ocurrido durante la evangelización jesuita la interpretación de objetos e imágenes como extensiones simbólicas de la anatomía, pero también el poder de los líderes religiosos en ambos bandos. Lo cual no deja de ser curioso, pues, en cierto modo, coincide con el fundamento de la veneración hacia los restos mortales impulsado mediante la política de devoción por las reliquias, implementada por los jesuitas a partir del *Concilio de Trento*, dentro de la cual los restos del cuerpo de los santos se convirtieron en importantes objetos de culto.

Para que no quede duda acerca de que la sacralización o desacralización de los cuerpos formó parte del entendimiento de lo sagrado en la Antigua California, es importante tomar nota de que, tal como hiciesen los pericúes levantados en su momento, con posterioridad un grupo de nativos californios que apoyaba a los padres para lograr el sometimiento de los rebeldes aprendió a uno de sus líderes y realizó con él similar ajuste de cuentas. Es Taraval quien relata la forma como “un viejo hechicero y gentil [...] que había tenido mucha parte en la rebelión con sus embustes” resultó capturado junto con un grupo de nativos. El hecho de que se tratase de un anciano no fue obstáculo para que su asesinato sirviera para vengar los

agravios recibidos por los jesuitas y sus aliados. Los indios fieles a los misioneros le quitaron de las manos “los trastes de su superstición, que luego se los hicieron pedazos y lo amarraron”. Después lo hicieron caminar a punta de “arrempujones y ya arrastrándolo” y como vieron que le resultaba imposible seguir el paso del grupo, el jefe de los justicieros ordenó que lo flecharan. Concluye el cronista diciendo que: “Con eso, en el mismo camino que no quiso ir y embarazó a los otros, fue preso, estirado, arrastrado, muerto y después colgado para el escarmiento” (Taraval 2017 [1734-1737], 165-166).

En congruencia con el proceso de destrucción de edificios, cuerpos y objetos sagrados que caracterizó el levantamiento de los pericúes, el paulatino regreso del orden a las misiones involucró una rehabilitación de las iglesias y sus alhajas a manos de los nativos aliados, como señalan las crónicas, al afirmar que en un momento decisivo del año 1737 “llegaron cuatro indios de la misión de San Joseph [san José del Cabo] con carta del comandante; decía que habiendo llegado con felicidad a San Joseph halló techadas dos piezas y parte de la iglesia, levantada la santa cruz en el cementerio, y a más de doscientos indios cantando el Alabado delante de la santa cruz, y las mujeres y niños en otra parte en el mismo santo ejercicio” (Taraval 2017 [1734-1737], 304).

Conclusiones

No cabe dudar que pese a las dificultades lingüísticas implícitas en el conocimiento parcial que tenían los jesuitas de los idiomas pericú, guaycura y cochimí, así como el permanente conflicto que debió haber representado para los nativos entender las intenciones y los mensajes de sus evangelizadores, la utilización de objetos e imágenes dentro de un contexto religioso aportó información valiosa respecto a lo que cada una de estas culturas consideraba sagrado; lo cual se relacionaba simultáneamente con la esfera de lo simbólico y con el ejercicio físico del poder sobre el territorio de la península bajacaliforniana y sus habitantes.

En estas lecturas colectivas puestas en juego sobre la arena de los acontecimientos parecerían coincidir las interpretaciones tanto de los misioneros como de los nativos. Desde un punto de vista seguramente compartido por pura intuición o deducción, los bienes utilizados en actividades rituales adquirieron un valor superior al de meros objetos, ya que se percibieron como extensiones de la corporalidad sacralizada de sus portadores, así como transmisores del complejo contenido simbólico depositado en ellos; contenido que, podemos aventurar después de una revisión minuciosa de las fuentes escritas de la época, ni los padres consiguieron comunicar con claridad a sus neófitos, ni los nativos hicieron saber con exactitud a los padres. Pero el resultado de esta suerte de interpretación ambivalente fue una actitud al mismo tiempo temerosa y desafiante, de cara al poder real o ficticio concentrado en objetos e imágenes, lo cual contribuyó a que fueran en algunos momentos codiciados y atesorados, mientras que en otros instantes terminaran repudiados y destruidos.

Las capas de cabelleras, pipas de piedra o *chacuacos* y tablillas de madera de los californios, al igual que las iglesias, pinturas, esculturas, cruces y retablos de los misioneros, configuraron un lenguaje material y visual comprensible al menos en cuanto al valor trascendental de su significación y en su consideración como parte central de un capital simbólico ajeno frente al cual resultaba impensable para unos y otros actores permanecer pasivos. En torno a tales materiales se fusionaron y colisionaron, con todo lo paradójico que ello pudiera resultar, los horizontes interpretativos de los distintos participantes en estos hechos de una manera muy pragmática, sin que fuera obstáculo la incomprensión profunda de los sistemas de creencias que estos objetos y sus portadores encarnaban.

Bibliografía:

- Baegert, Juan Jacobo. *Noticias de la península americana de California*. Archivo Histórico Pablo L. Martínez, 2013 [1771].
- Bolton, Herbert Eugene. *Los confines de la cristiandad. Una biografía de Eusebio Francisco Kino, S. J., misionero y explorador de Baja California y la Pimería Alta*. Traducido por Felipe Garrido. Editorial México Desconocido, 2001.
- Braniff Beatriz, coord. *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*. CONACULTA-Jaca Book, 2001.
- Burckhalter, David. *Baja California Missions. In the Footsteps of the Padres*. University of Arizona Press, 2003.
- Crosby, Harry W. *Antigua California. Mission and Colony in the Peninsular Frontier, 1697-1768*. University of New Mexico Press, 1994.
- Del Barco, Miguel. *Historia natural y crónica de la Antigua California (Adiciones y correcciones a la noticia de Miguel Venegas)*, edición, estudio preliminar, notas y apéndice de Miguel León-Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 [1773-1780].
- Del Río Chávez, Ignacio. *Conquista y aculturación en la California jesuítica, 1697-1768*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- González Rodríguez, Luis y Anzures Bolaños, María del Carmen, edición, paleografía, traducción, investigación, estudios y glosarios. *Ignac Tirš, S. I. (1733-1781) Pinturas de la Antigua California y México. Códice Klementinum de Praga*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Lazcano Sahagún Carlos y Gómez Padilla Gabriel. *Kino en California. Textos, cartografías y testimonio 1683-1711*. Universidad Iberoamericana-ITESO, 2021.
- León-Portilla, Miguel. *Cartografía y crónicas de la Antigua California*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- León-Portilla, Miguel (edición, introducción y notas). *Loreto, capital de las Californias. Las cartas fundacionales de Juan María de Salvatierra*. FONATUR, 1997.
- Lizarazo Arias, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores, 2004.

Meyer de Stinglhamber, Bárbara. *Arte sacro en Baja California Sur. Siglos XVII-XIX. Objetos de culto y documentos*. INAH, 2001.

Píccolo, Francisco Maria. *Informe del estado de la nueva cristiandad de California [1702] y otros documentos*, edición de Ernest J. Burrus). José Porrúa Turanzas, 1962 [1702-1716].

Taraval, Sigismundo. *La rebelión de los californios. 1734-1737*, versión paleográfica, introducción y notas de Eligio Moisés Coronado. Gobierno del estado de Baja California Sur, 2017 [1734-1737].

Venegas, Miguel, *Obras californianas del padre Miguel Venegas, S. J.* 5 tomos, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 1979 [1739-1757].

SUMMARY The Construction of the Sacred in the Jesuit Missions of Antigua California: a Hermeneutical Approach

*Leonardo B. Varela Cabral**

Abstract

As part of an investigation into Antigua California, which covers the presence of the Society of Jesus in that region between 1697 and 1768, it is of interest to address the communicative and expressive processes through which the Jesuit missionaries, on the one hand, and the native population, on the other hand, participated in different dynamics of negotiation and confrontation, focused mainly on the interpretation of objects and images considered sacred, as well as their bearers. Starting from a hermeneutic perspective, I seek to characterize collective subjectivity as a central component of social life and a determining element to understand the behavior of such intercultural relations in the context of said area of northwestern New Spain, where an attempt was made to implement the evangelizing strategy of a globalizing corporate vision promoted by the Jesuits within a singular environment, constituted by the ways of life of pre-existing human groups.

Keywords: California • Jesuits • missions • sacredness • images

* Universidad Nacional Autónoma de México. Independent researcher

Substantially, this work consults letters and reports prepared by some of the main Ignatian missionaries in the Baja California peninsula. Such characters were Juan María de Salvatierra (1648-1717), Francisco María Píccolo (1654-1729) and Juan de Ugarte (1662-1730), among others, who wrote these documents to keep their brothers, benefactors and also superiors informed, as was common among the members of the Society of Jesus. Likewise, various chronicles and news items written by other Jesuits were reviewed, such as Miguel Venegas (1680-1764), Miguel del Barco (1706-1790) and Juan Jacobo Baegert (1717-1772).

From a hermeneutical point of view, interpretation is the most important element for the construction of meaning. In this sense, there is no “correct” or “incorrect” way of assigning meaning to a text or message, but rather different interpretations, all equally valid. Taking the above into account, it is evident that, in the area studied, both missionaries and natives made an interpretative effort in relation to the culture of the “other” that we can characterize as hermeneutical, since they were faced with the implicit need to understand what the concept of the sacred meant to their counterpart. For example, when seeking to evangelize the indigenous people, the missionaries had to understand in one way or another how and from what perspective the first settlers assigned a sacred character to certain practices, objects and even people.

In the same sense, although from a perspective that was in conflict with the missionary perspective, the natives were faced with the dilemma of abandoning or defending their own beliefs and practices of the sacred, based on the understanding they managed to have about what this concept meant for their intended evangelizers and experiencing to what extent their own sacred objects, rituals and characters were judged, sanctioned and censured. In contrast to the above, on many occasions they understood that the identification of what was sacred for the missionaries allowed them to focus their destructive efforts on specific objects and people, expressing in a forceful way, with objective but also symbolic implications, their rejection of the imposition of a foreign religion and culture.

The Jesuit missionaries were characterized, as is well known, by their aptitude and interest in learning native languages. However, in the case of Antigua California, this resource only served limitedly for evangelizing purposes, since the cultural differences between the religious and the local populations were so great that it was impossible to find a common way of understanding concepts such as resurrection, eternal life or sin, which are central to the Christian worldview. In addition, there was already a precedent, not only in New Spain, but throughout the world, regarding the use of objects and images as teaching tools that improved communication and the propagation of faith among different cultures. It is therefore easy to see that Jesuit efforts were concentrated above all on the use of this type of resources, typical of material culture, and that evangelization in this region of the world placed great emphasis on the creation of an imaginary where crosses, churches, altarpieces, sculptures and paintings, as well as the appearance of the priests themselves, transmitted a visual discourse about sacredness.

On the other hand, it is true that, as a whole and due to the symbolic authority they held, the Jesuits identified the Californian shamans as the main enemy to be defeated in order to achieve the evangelization of the inhabitants of the peninsula. One of the main battlefields where this fight against the shamans took place was that of the objects used during the “many superstitious rites and cults” led by them. The Jesuits flatly rejected those utensils that were used for ritual activities, trying to confiscate and destroy them. This ongoing campaign against such objects can be described as a true war of images, as it represented a struggle to impose new beliefs through the violent substitution of some objects with symbolic value for others, even though the Jesuits did not fully understand the meaning of their use, it being enough simply that they had a leading role within the original ritual.

Another important fact to bear in mind is that although the devotional images brought to California by the Jesuits initially caused surprise and admiration among the natives, they were soon identified as reservoirs of the missionaries’ power, where much of their strength and ability to implant a new culture in the environment was deposited. Wherever the Jesuits arrived, the first thing they did was place a cross, a sculpture or a painting. From then on, the site became a temporary chapel from which a process of settlement and penetration into the territory and its inhabitants unfolded. It is not surprising, therefore, that every attack directed against the Fathers’ enterprise involved the intention of annihilating these images.

It was during the Pericú rebellions that occurred between 1734 and 1737 that the interpretation made by both missionaries and natives of the sacred objects of their counterpart as a symbolic territory within which a strong dispute for power could be deployed was expressed in a more forceful way. So much that the destruction of images and sacred objects brought by the priests to Antigua California was part of the tragic episodes in which the missionaries Lorenzo Carranco (1695-1734) and Nicolás Tamaral (1687-1734), responsible for the settlements of Santiago and San José del Cabo, respectively, in the year 1734, lost their lives.

In order to leave no doubt that the sacralization or desacralization of bodies was a central part of this understanding of the sacred in Antigua California, it is important to note that, just as the Pericú rebels did at the time, a group of native Californians who supported the priests in order to subdue the rebels learned from one of their leaders and carried out a similar settling of accounts with him. Consequently, there is no doubt that despite the linguistic difficulties implicit in the Jesuits’ partial knowledge of the Pericú, Guaycura and Cochimí languages, as well as the permanent conflict that must have represented for the natives to understand the intentions and messages of their evangelizers, the use of objects and images within a religious context provided valuable information regarding what each of these cultures considered sacred. This was simultaneously related to the sphere of the symbolic and the physical exercise of power over the territory of the Baja California peninsula and its inhabitants.

In these collective readings put into play on the arena of events, the interpretations of both the missionaries and the natives seem to coincide. From a point of view surely shared by pure intuition or deduction, the goods used in ritual activities acquired a value greater than that of

mere objects, since they were perceived as extensions of the sacralized corporality of their bearers, as well as transmitters of the complex symbolic content deposited in them. Content that, we can venture after a thorough review of the written sources of the time, neither the fathers managed to communicate clearly to their neophytes, nor did the natives make known exactly to the fathers. But the result of this kind of ambivalent interpretation was an attitude that was at the same time fearful and defiant, in the face of the real or fictitious power concentrated in objects and images, which contributed to them being at times coveted and treasured, while at other times they ended up being repudiated and destroyed.



Fig. 1: Unknown author, *Mission of San Luis Gonzaga Chiriyacui* (1737). Building constructed under the authority of Father Juan Jacobo Baegert in Vieja California. Image from: <https://culturabcs.gob.mx/recinto/56>



Fig. 2: Unknown author, *Mission of Nuestra Señora de Loreto-Conchó* (1697). Building constructed on the place founded by Father Juan María de Salvatierra in Antigua California. Image from: <https://culturabcs.gob.mx/recinto/64>



Fig. 3: Cochimí culture, *Ceremonial stone pipe or chacuaco*, Regional Museum of Anthropology and History of La Paz, Baja California Sur. Photo by: Leonardo B. Varela Cabral, 2024.



Fig. 4: Cochimí culture, *Ceremonial wooden tablets*, Regional Museum of Anthropology and History of La Paz, Baja California Sur. Photo by: Leonardo B. Varela Cabral, 2024.



Fig. 5: Anonymous New Spain artist, *Virgin of Loreto*, 17th-18th centuries, carved and polychromed wood, glass eyes and fabric, Temple of Nuestra Señora de Loreto, Baja California Sur. Photo by: Leonardo B. Varela Cabral, 2025.



Fig. 6: Anonymous New Spain artist, *Virgin of Loreto*, 18th century, Carved, estofada and polychromed wood, glass eyes, gilded metal and gemstones, Temple of Nuestra Señora de Loreto, Baja California Sur. Image from: David Burckhalter, *Baja California Missions. In the Footsteps of the Padres* (Tucson: University of Arizona Press, 2003) 40.



Fig. 7: Unknown author, *Map of California, its Gulf, and border provinces on the continent of Nueva España* (illustrated at the bottom the death of missionaries Lorenzo Carranco and Nicolás Tamaral). Image from: Miguel Venegas, *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual...* s/p.

Bibliography:

- Baegert, Juan Jacobo. *Noticias de la península americana de California*. Archivo Histórico Pablo L. Martínez, 2013 [1771].
- Bolton, Herbert Eugene. *Los confines de la cristiandad. Una biografía de Eusebio Francisco Kino, S. J., misionero y explorador de Baja California y la Pimería Alta*. Translated by Felipe Garrido. Editorial México Desconocido, 2001.
- Braniff Beatriz, coord. *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*. CONACULTA-Jaca Book, 2001.
- Burckhalter, David. *Baja California Missions. In the Footsteps of the Padres*. University of Arizona Press, 2003.
- Crosby, Harry W. *Antigua California. Mission and Colony in the Peninsular Frontier, 1697-1768*. University of New Mexico Press, 1994.
- Del Barco, Miguel. *Historia natural y crónica de la Antigua California (Adiciones y correcciones a la noticia de Miguel Venegas)*, edition, preliminary study, notes, and appendix by Miguel León-Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 [1773-1780].
- Del Río Chávez, Ignacio. *Conquista y aculturación en la California jesuítica, 1697-1768*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- González Rodríguez, Luis and Anzures Bolaños, María del Carmen, editing, palaeography, translation, research, studies, and glosaries. *Ignac Tírš, S. I. (1733-1781) Pinturas de la Antigua California y México. Códice Klementinum de Praga*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Lazcano Sahagún, Carlos and Gómez Padilla, Gabriel. *Kino en California. Textos, cartografías y testimonio 1683-1711*. Universidad Iberoamericana-ITESO, 2021.
- León-Portilla, Miguel. *Cartografía y crónicas de la Antigua California*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- León-Portilla, Miguel. Edition, introduction, and notes. *Loreto, capital de las Californias. Las cartas fundacionales de Juan María de Salvatierra*. FONATUR, 1997.
- Lizarazo Arias, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores, 2004.

Meyer de Stinglhamber, Bárbara. *Arte sacro en Baja California Sur. Siglos XVII-XIX. Objetos de culto y documentos*. INAH, 2001.

Píccolo, Francisco Maria. *Informe del estado de la nueva cristiandad de California [1702] y otros documentos*, edited by Ernest J. Burrus. José Porrúa Turanzas, 1962 [1702-1716].

Taraval, Sigismundo. *La rebelión de los californios. 1734-1737*, paleographic version, introduction, and notes by Eligio Moisés Coronado. Gobierno del estado de Baja California Sur, 2017 [1734-1737].

Venegas, Miguel. *Obras californianas del padre Miguel Venegas, S. J.* 5 tomos, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 1979 [1739-1757]

De reliquia predicadora a metaimagen apologética: la transformación discursiva y visual en *San Lucas pintando a Nuestra Señora de las Nieves* de Juan Correa

Alfredo Adolfo Ortega Ordaz*

Resumen

En el templo de la Profesa, en Ciudad de México, se ubica una imagen-reliquia, de mediados del siglo XVI, presuntamente copiada *de visu* del icono mariano *Salus Populi Romani*. Esta obra fue importada desde Roma con la llegada de los jesuitas a la Nueva España y fungió como predicadora visual durante la evangelización y asentamiento de los primeros colegios. A finales del siglo XVII, el artista Juan Correa modificó el formato y añadió a la composición la representación de san Lucas pintor, creando así una *metaimagen*. Las causas detrás de esta modificación se relacionan con la transformación de la cultura visual, los intereses apolo-géticos criollistas de la Compañía de Jesús y la exaltación de la pintura como arte liberal por parte del artista. Este artículo, mediante el estudio de la retórica visual y la relación objeto-circunstancia, explora esta evolución discursiva y funcional, en concordancia con su respectiva sociedad espectadora.

Palabras clave: retórica visual • espectador • cultura visual • reliquia • metaimagen

* Universidad Nacional Autónoma de México. Máster en Historia del Arte. Pictórica Taller

Nuestra Señora de las Nieves Una devoción transatlántica

En la basílica de Santa María la Mayor, en Roma, se conserva la *Salus Populi Romani* un icono que, según la leyenda de origen, fue pintada por el mismo san Lucas evangelista, confiriéndole, así el estatuto de reliquia (fig. 1). Según la tradición, se remonta a cuando la Virgen María se apareció en los sueños del papa Liberio y le indicó que construyera la basílica en el lugar donde apareciera una señal milagrosa. De acuerdo con este relato, el 5 de agosto del año 352, en pleno verano, se produjo una nevada en la colina del Esquilino, el lugar exacto donde posteriormente la basílica se edificó (López García 2020, 62-63), denotando así lo que Christian Jr. (1991, 99-100) califica como el interés manifiesto de la imagen por ser venerada en el lugar específico en donde fue encontrada. Por ello, como testimonio del milagro, el icono adquirió el título honorífico de *Nuestra Señora de las Nieves*.



Fig. 1: *Salus Populi Romani*, ca. Siglo V-XIII, autor no identificado, Basílica de Santa María la Mayor, Roma, Italia. Fotografía de acceso público, licencia por Creative Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salus_Populi_Romani_after_restoration.jpg

Detrás de esta y su leyenda convergen, entonces, dos factores primordiales: por un lado, una reflexión teológica en plena gestación que configuraba a María, y su naturaleza humana ligada a su hijo Jesucristo, como objeto de veneración; y, por el otro, una narrativa legendaria construida *a posteriori*, que legitimaba este icono como reliquia y documento. De ahí que presente el arquetipo de madre universal, que los teólogos de Alejandría denominaron como *Theotokos*: “La que da luz a Dios” (Belting 2021 [1990], 48-84). Así, esta imagen-reliquia, atribuida al pincel de san Lucas, supuestamente procedente de Jerusalén, se convirtió en un modelo representacional, cuya veracidad se sostiene en su autoría y procedencia, sintetizadas en su leyenda de origen.

La conexión que esta imagen estableció muchos siglos después con el territorio de la Nueva España fue gracias a las copias pictóricas que se realizaron de la misma, y cuya historia está relatada por la prolífica mano del jesuita Francisco de Florencia (ca. 1620-1695), a través de su *Zodiaco Mariano*. Este compendio mariológico, publicado póstumamente por Juan Antonio de Oviedo (1755), compila los milagros de las múltiples vírgenes veneradas en el virreinato

(Cuadriello 2010, 70). Esta extensa obra, de visión unificadora y criollista, que concebía a las imágenes sagradas como documentos capaces de ser historiados, dotó a estos cultos con la veracidad de la que carecían debido a la falta de documentación escrita (Alcalá 1997, 43-56). Por lo tanto, hay que advertir que la historia de este objeto de estudio parte de la narración de Florencia, y, por consiguiente, también de los intereses de la corporación que representa. De acuerdo con Florencia (1755, 90), durante la reforma de la iglesia, y con el propósito de difundir el portento de Santa María la Mayor “por varias partes de Europa”, san Francisco de Borja, prepósito general de la Compañía de Jesús, mandó crear numerosas copias de esta imagen-reliquia, con la aprobación del Papa Pío V. Esto, a pesar de que originalmente estaba prohibido copiarla, e incluso se cubría con un velo que solo se descubría los sábados (Obregón 1975, 340). Por lo tanto, que Francisco de Borja haya logrado la autorización de dicha gestión evidencia la gran relevancia que tenían las imágenes sagradas para los propósitos divulgativos y de expansión de la corporación.

Posiblemente, las copias fueron realizadas entre 1567 y 1569, dado que para esta última fecha la reina de Portugal, Catalina de Austria, ya contaba con una (Obregón 1975, 340). No obstante, estos presuntos retratos *de visu* no siguen fidedignamente el modelo representacional “hierático” de la imagen primigenia, sino que se actualizaron. Por ello, aunque conservan los atributos y solemnidad del icono, naturalmente despliegan convenciones anatómicas y compositivas propias de su época, las cuales, a su vez, es posible asociar a tipologías formales, tal como infiere Ledesma Ibarra (2019, 17-28) al atribuir dos de las copias a un mismo artista.

La visión predicadora de los jesuitas, que tenía como propósito pregonar la fe a todos los asentamientos posibles (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 111-114), ya no solo llevaba como emblema la mística de san Ignacio de Loyola y la ejemplaridad misional de san Francisco Javier, sino también la proactiva y fructífera gestión que había impulsado Borja en las provincias americanas (Florencia 1694, 1-8). Aunado a eso, los antecedentes misionales llevados a cabo por la corporación en Europa, Asia y África (Ortiz Islas y Hausen Cole 2003, 30-33), y la promoción del culto a las reliquias como elemento para favorecer la espiritualidad de los devotos (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 122-123), fueron factores que permitieron que, en 1574, el papa Gregorio XIII, por aprobación del rey Felipe II, designara 250 reliquias para las Indias orientales y occidentales, de las cuales 50 se destinaron a la Ciudad de México. De acuerdo con Florencia (1755), dentro de dicho grupo había cuatro copias de la *Virgen de la Nieves* que, posteriormente, se enviaron a los primeros colegios en la Nueva España: el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el de Pátzcuaro, el de Oaxaca¹ y el del Espíritu Santo de Puebla.

Antes de que estas pudieran cumplir su cometido predicador, tuvieron que atravesar todo el Atlántico favoreciéndose de milagros durante el trayecto, al igual que muchas obras que se importaron durante el siglo XVI desde Madrid, Italia, Europa central (Brown 2010, 18) y los

1 Esta obra fue robada en 2006 durante su restauración.

Países Bajos (Hermens 2020, 95-96). De tal manera, estas imágenes viajeras adquirieron agencia, autonomía y, con ello, ciertos rasgos de identidad que las diferenciaban de su modelo originario. En ese sentido, Florencia (1755, 97-98) señala que, en 1576, Everardo Mercuriano —sucesor a cargo de las políticas proselitistas de san Francisco de Borja— entregó las obras al hermano Gregorio Montes para que las llevara a la Nueva España, siendo este último, y su tripulación, testigos de dos milagros ocurridos en las costas de ambos continentes. El primero de estos milagros ocurrió en el mar Mediterráneo poco después de zarpar:

Habiéndose embarcado en el Golfo de León, y mar mediterráneo, acometió al navío una tan fiera tempestad, que afirmaban los marineros no había visto otra semejante. Vieronse obligados a alijar el navío, y arrojar al mar todo lo voluminoso de entre cubiertas, sin reservar ni aun el matalotaje necesario para la vida. Encontraron con el baúl, en que venía la sagrada imagen: y sin saber lo que contenía, echaron mano de él para arrojarlo también al agua; pero por más que se esforzaron no pudieron moverlo del lugar en que estaba, que parecía, haberse hecho de una pieza con el navío. Refirieron al hermano Gregorio, y otros padres, que allí venían, lo sucedido: y sabiendo lo que el baúl contenía, lo abrieron, y sacaron la santa imagen con las otras tres, que ya dijimos. Todos las adoraron con grande reverencia, y atribuyeron á la intercesión de la Virgen el no haber perdido todos la vida en un lamentable naufragio (Florencia 1755, 97-98).

Este supuesto milagro funciona como argumento historicista que valida el discurso de la imagen (Pereda 2017, 235-237) y refuerza el estatuto sagrado de la misma, evidenciando que, desde su creación, la pieza era capaz de propagar —y reflejar— el poder de su prototipo. Por otro lado, el segundo milagro ocurre en las costas de la Nueva España:

Habiéndose después embarcado para este reino, hallándose ya en el Golfo Mexicano, se metió el navío entre unos arrecifes de tan poco fondo, que no podían ni volver atrás, ni pasar adelante sin manifiesto peligro de perderse. Porque el viento era furioso: soplabá por la parte del mar, y los abatía más y más a tierra. Acordase el hermano Gregorio, y otros que lo sabían, del prodigio, con que la santa imagen los había librado en el Golfo de León: animados con su memoria sacaron la santa imagen, y la pusieron al pie del árbol mayor del navío, y delante de ella todos los que venían en él, hincados de rodillas con el afecto y confianza, que los peligros enseñan, le pidieron favor en aquel lance tan apretado. Al punto (cosa maravillosa) se cambió el viento a la tierra: y soplando por la popa, salió el navío del peligro de los arrecifes a mar ancho, y pudo con seguridad proseguir el viaje hasta la Vera-Cruz, en donde los navegantes cumplieron los votos, y promesas, que había hecho a la Virgen en aquel trance tan peligroso (Florencia 1755, 97-98).

Así, a pesar de las mencionadas inclemencias que desafiaron su permanencia, estas resultaron triunfantes y arribaron a salvo a la Nueva España a inicios del último cuarto del siglo XVI con un cúmulo de sucesos hierofánicos. Estos le confirieron un desbordado grado de teúrgia que determinó su posterior función predicadora, y que tiene correspondencia con las tipologías de los milagros fundadores propuestos por Taylor (2016). Ambas revelaciones hacen patente dos atributos ambivalentes: la capacidad de las copias de dar continuidad al portento de la reliquia romana; y su virtud de adaptarse a los nuevos territorios, e individualizarse para, posteriormente, constituir religiosidades específicas.

A la llegada de la copia destinada a la Ciudad de México se le asociaron más milagros, como la sanación de enfermos y la capacidad de manifestarse con voz propia para reclutar nuevos militantes ignacianos. Algunos de los sucesos más representativos de su recepción en la Nueva España fueron, tanto su patrocinio de la congregación estudiantil de la *Annunciata*, como su posterior patronazgo del Colegio Máximo por promoción de su fundador y benefactor Alonso de Villaseca (Flores 1755, 97-99), conocido como el hombre más acaudalado del virreinato, y a quien le dedicaron un suntuoso sepulcro dentro del presbiterio de este colegio después de su muerte (Obregón 1964, 45-46).

Como es posible observar, las imágenes sagradas tienen un grado de influencia social sumamente poderoso. Según Morgan (2005, 49-74), son capaces de reorganizar el espacio-tiempo y la experiencia de los usuarios. De ahí que este patronazgo mariano se posicionara como punto de referencia simbólico para dinámicas comunitarias y ritualidades: al interior del colegio, con el culto y las celebraciones litúrgicas llevadas a cabo por los novicios de estudios menores y mayores; y al exterior, con la plural población novohispana, que hacía una clara delimitación de los espacios sacralizados como ejes centrales dentro de las urbes. De esta manera, la *Virgen de las Nieves*, tanto en la colina del Esquilino como en el corazón de la Ciudad de México, se conformó como un faro devocional capaz de guiar a sus espectadores, sin importar el lado del Atlántico en que se hallasen.

Imagen-reliquia: *Movere* y pruebas de fe

Ya establecida brevemente la historicidad de estas *veras effigies*, es pertinente detallar las implicaciones teológicas y culturales que las configuran. Dado que el modelo en Roma ostenta ser un retrato de la edad apostólica autenticado por el concilio de Efeso (Belting 2021 [1990], 51), apela a su antigüedad como argumento para legitimar su autoridad como efigie más antigua (Freedberg 2021 [1989], 54), y con ello a su valor documental (Cuadriello 2001, 116). Por lo tanto, su retórica se construye a partir de vestigios legítimos y palpables al que se le pueden adjudicar poderes milagrosos, en otras palabras, gran parte de su discurso se sustenta en la exaltación del *ethos*. Consecuentemente, estas copias trascienden la mera repetición formal de atributos, ya que su

materialidad es testimonial: en ella residen tanto los portentos del icono en Roma, como el enriquecimiento milagroso durante su travesía a la Nueva España confiriéndoles así cierta autonomía. De ahí que, en el presente apartado, se analice el vínculo sacramental entre “original” y copias.²

En primer lugar, hay que ahondar en qué se entiende por reliquia. Según Darío Meléndez (2017, 24) significa residuo (*reliquiae*); mientras que, para Gustavo Bueno (1978, 5) significa restante (*reliquus*) o permanecer (*relinquere*), en cualquiera de los casos, implica vestigios materiales. Por lo tanto, al hablar de imágenes-reliquias, se puede entender que la permanencia de sacralidad radica tanto en su materia como en la imagen, así como en su capacidad de encarnar a los santos y documentar su vida en el plano terrenal. Por ello, permiten autenticar la fe, dar veracidad histórica a la devoción (Meléndez 2017, 24) y reafirmar la autoridad del pasado (Taylor 2016, 361).

Las reliquias pueden jerarquizarse de acuerdo con el grado de encarnación. Con base en la clasificación de Taylor (2016, 365), el icono de la *Virgen de las Nieves* constituiría una de tipo secundaria, ya que fue “tocada” —o más bien pintada— por el santo apóstol. Al tratarse de una pintura legendaria también actúa como imagen a semejanza, denotando de esta manera las funciones compartidas y la porosa línea que existe entre los estatutos de imagen y reliquia (Riello 2021; Vincent-Cassy 2021; Díaz Cayeros 2023). Las imágenes-reliquia, entonces, funcionan como contenedores terrenales (Taylor 2016, 379), ya que son retratos que ocupan los cuerpos ausentes de los santos (Belting 2021 [1990], 52-60) y cuya comunicación con el devoto se establece a través de la visualidad.

En el caso de los iconos marianos como este, el rostro de la Virgen sustituye su ausencia corporal y legitima su autenticidad a través de su leyenda de origen (Belting 2021 [1990], 52), y el deliberado arcaísmo que actúa como prueba de su antigüedad.³ Su rostro es un elemento simbólico por sí mismo asociado a la belleza, y en el que la bondad de su alma se ve reflejada directamente en su cualidad estética (Fallena 2020, 28). De esta manera, a través del gesto codificado —basado en convenciones culturales y como recurso retórico de la *pronunciatio* (González García 2015, 172)— es capaz de lograr uno de los principales fines de la retórica: conmover al espectador —*movere*— para estimular una narrativa de emociones (*pathos*) mediante una expresión corporal sincera, apropiada y natural (González García 2015, 172-175). Así, *Nuestra Señora de las Nieves* cumple con las funciones conjuntas tanto de imagen, como de reliquia: en primer lugar, la visualidad como mediadora de la experiencia humana entre lo visible y lo invisible (Morgan 2005, 48), y en segundo, la materialidad como evidencia. Todo ello subordinado a una estructura de significación superior —o hipotaxis—: el decoro (González García 2015, 97-99).

2 Agradezco a la Dra. Mónica Pulido, por las discusiones fomentadas referente al papel de los verdaderos retratos, en el marco del seminario “Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”, como parte del posgrado en Historia del Arte, UNAM.

3 Ejemplo de esto se observa en la pintura sobre tabla *San Lucas pintando a la Virgen y al Niño* de El Greco (1567). Aunque el artista aún no consolidaba su característica técnica pictórica derivada de su paso por Venecia, llama la atención que replicara las convenciones compositivas de los antiguos iconos bizantinos. De tal manera, los gestos arcaizados se convierten en un atributo vinculado a la antigüedad del culto.

Pero entonces, ¿en qué radica el vínculo entre esta imagen-reliquia y sus copias enviadas a América? De acuerdo con Pereda (2020, 97), la Nueva España y su evangelización implicaba el traslado de cultos nativos que establecieran un vínculo simbólico entre el continente y sus virreinos. Sin embargo, como ya se mencionó, en las copias de la *Virgen de las Nieves*, los milagros acumulados desde su partida implicaron transformaciones en el culto de acuerdo con su uso y contexto de interpretación (Morgan 2005, 55). En ese sentido, la obra destinada al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, bajo la administración jesuita, se distanció de su “original” en Roma, ya que estaba destinada, tanto a funcionalidades como a espectadores diferentes.

A pesar de esta singularización de la copia, no es circunstancial la elección de dicho culto como objeto de exportación: de forma implícita, hay una intención de continuidad por parte de los gestores de la imagen y sus atributos asociados, ya que, como Belting (2021 [1990], 65-75) señala, su poder sobrenatural puede ser transferido por contacto. Asimismo, Pereda (2019, 104-110) menciona que, su reproducción no implica únicamente una copia material del modelo, sino la transferencia de su leyenda y una similitud más allá de la visual: un nuevo “original”, paralelo y sin jerarquía, es decir, una suerte de duplicación.

Aunque la copia del Colegio Máximo carece de ese supuesto contacto material que ontológicamente la legitima como reliquia, para los fines devocionales de sus espectadores en la Nueva España sí actúa como una imagen-reliquia, cuyo estatuto –más honorífico que teológico– se reafirma no solo en sus milagros asociados, y en la leyenda de origen que la vincula al monte Esquilino, sino también en la ritualización de su materialidad y traslado. Roma, entonces, se convierte en un territorio relicario capaz de irradiar la devoción a través de la exportación de objetos configurados como vestigios sacros. De ahí que el gran cargamento de reliquias enviado por Gregorio XIII –dentro del cual se incluían las cuatro copias de *Nuestra Virgen de las Nieves*– no fuera un suceso circunstancial. La incipiente Nueva España y sus pobladores, practicantes de devociones politeístas, demandaban imágenes con una retórica poderosa que permitieran el desplazamiento de las funciones que ejercían sus ídolos por un código devocional cristiano. En otras palabras, los habitantes de este territorio exigían que los santos mismos atravesaran el Atlántico para así poder seguir las huellas de sus pasos.

Predicación visual y nuevas retóricas

Esta imagen-reliquia, al posicionarse como patrona del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, se erigió en un modelo cultural y conmovedor que respondía a los propósitos misionales y corporativos de la Compañía de Jesús. Su procedencia, leyenda de origen y materialidad otorgaron autoridad a un sistema de evangelización sustentado en la instauración de colegios y en el uso estratégico de las imágenes para inculcar la devoción. En este contexto, las condiciones históricas, materiales y espirituales alrededor de su llegada a la Nueva España determinaron sus funciones constitutivas como predicadora visual, ya que dichas cualidades persistieron incluso tras su modificación material casi un siglo después. De modo que, el pre-

sente apartado explora brevemente las circunstancias y fundamentos detrás del papel que cumplió esta imagen.⁴

Desde 1572 arribaron a la Nueva España los primeros grupos de jesuitas, quienes se enfrentaron con un territorio desconocido y que implicó grandes desafíos en la labor de evangelización, a pesar de la trayectoria que ya habían comenzado décadas atrás las ordenes mendicantes. En un inicio, la oralidad y la escritura no fueron opciones pedagógicas viables, por lo cual, la predicación visual se volvió fundamental. Mas allá de la lógica del cristianismo que pretendían incorporar, el acto de persuadir exigía la producción de imágenes, la manipulación de símbolos y el ordenamiento ceremonial (Balandier 1994 [1992], 18-19), ya que, como señala Boehm (2017 [2008], 31-32), el acto de mostrar, más que ser un mero suplemento de decir, funciona como un modo de persuasión, o *logos* de reafirmación.

Entonces, para el espectador devoto, observar es también una práctica sagrada que implica selectividad para la posterior construcción de vínculos y formas de aproximación, para así potenciar la imaginación y otras actividades alrededor de la devoción. Al no ser un proceso aislado, involucra toda una conexión sensorial que condiciona el comportamiento del creyente (Morgan 2005, 48-55). El supuesto milagro detonador iniciado en Roma es continuado en la Nueva España a través de sus retratos, como *medios* portadores, para posteriormente condicionar el *cuerpo* devoto (Belting 2012 [2002], 14-16). Es entonces en la imaginación de este último, donde se gesta la noción de lo sagrado y también de lo nocivo (Fallena 2020, 33), permitiendo, por un lado, introducir a los pobladores a los diversos convenios religiosos cristianos, y por el otro, desplazar posibles prácticas devocionales rivales.

Esta tradición de la visualidad se construyó como algo inherente a la orden, y supuestamente se remonta a su fundador, san Ignacio de Loyola, quien se concibió como representante de los valores de la contrarreforma y un asiduo promotor del arte que creía en la predicación del evangelio a través de la provocación de la experiencia sensible. En otras palabras, el arte se entendió como una reflexión sensorial cuya narrativa permitía generar sentimientos espirituales y piadosos (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 110-111). Los *Ejercicios espirituales* de Loyola establecieron la contemplación como un medio de piedad visual (Morgan 2005, 50-51). Sin embargo, dicha visualidad no es corpórea sino imaginativa, y aunque se trata de una dinámica de “composición” de lugar, esta se desarrolla en un plano metafísico, es decir, a partir de imágenes mentales, tal como el mismo Loyola enuncia en el preámbulo de su primer ejercicio:

El primer preámbulo es composición, viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación, o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar.

4 Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello, por las discusiones referentes al rol que cumplieron los jesuitas como promotores de la imagen en América, en el marco del seminario “Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”, como parte del posgrado en Historia del Arte, UNAM.

Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa, y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo (Loyola 1867 [1548], 30-31).

La Compañía de Jesús predicó la exaltación de la visualidad, pero siguiendo una versión readaptada y tergiversada de las enseñanzas de su santo fundador, en función de los intereses corporativos de la orden y por influencia de san Francisco de Borja en su papel de promotor devocional en América. Por lo tanto, utilizaron las artes como instrumento retórico al servicio de la evangelización, aunque paradójicamente se alejaron de los fundamentos místicos de Loyola (Fabre 2013). Bajo esta visión humanista practicaron el evangelio adaptándose a la sensibilidad de la sociedad, y a las tradiciones contemporáneas y locales (Ortiz Islas y Hausen Cole 2003, 30-33). De ahí que las imágenes no fueran meros objetos con un significante estático, sino agentes activos (Morgan 2017, 2) y dialécticos.

Al ser un periodo tan temprano dentro de la historia novohispana, las representaciones que llegaron y se gestaron en el contexto indiano implicaron, entonces, el abandono de las retóricas cultas, cortesanas y herméticas, para así desarrollar un lenguaje visual más didáctico, de carácter fenomenológico y de una narrativa sencilla (Woffarden 2010, 57). Aunque paralelo a ello, también se volvió necesaria una predicación sistémica que permitiera una transformación religiosa a largo plazo. Para esto, la Compañía de Jesús se valió de los colegios como un instrumento de institucionalización que permitió modelar la juventud del nuevo territorio y, consecuentemente, adoctrinar a la población desde la raíz (González García 2015, 256).

Nuestra Señora de las Nieves, como una de las primeras imágenes en arribar y establecerse como patrona, contribuyó a consolidar un código de comunicación dentro de un sistema poblacional diverso e incipiente. Al exterior del colegio, actuaba como *locus* simbólico, que hacía patente una nueva forma de urbanización y de habitar un territorio sacralizado. Al interior, constituía un referente ejemplar de la labor expansiva y proselitista de la orden, sirviendo de guía tanto para los académicos como para los novicios –seguramente peninsulares y criollos–, tal como señala Florencia (1755, 97): “Debajo del patrocinio de esta soberana imagen se fundó la primera congregación de la *Annunciata*, que hubo en la provincia agregada a la de Roma: y se componía de los estudiantes, que cursaban nuestras escuelas, así de estudios mayores, como de menores”.

Asimismo, el colegio y su imagen patrona serían, a su vez, un núcleo operativo y guía para los misioneros, cuyo propósito era expandir la visión cristiana dentro de una comunidad mayoritariamente indígena y, de paso, ampliar la administración geopolítica de la Compañía. Desde esta perspectiva, los misioneros debían convencer a las comunidades de abandonar sus creencias idolátricas, de adoptar una nueva cosmovisión con todas las prácticas devocionales implícitas, y de conciliar pactos en las nuevas expresiones de religiosidad. Para esto

debieron de recurrir a una retórica que adaptase el contenido del discurso cristiano –*res*⁵– dentro de un código visual –*verba*⁶– que entendiesen ambas partes y, a su vez, que quedara subordinado al decoro (González García 2015, 97-99).

En suma, esta imagen-reliquia es sumamente paradigmática por los valores y discursos tan complejos que aborda: por una parte, refleja los intereses expansionistas de la orden jesuita, impulsados por las políticas de Borja, y canalizados en una teología basada en la función predicadora de la imagen y en el papel sistémico de los colegios, y por otra, responde a una población, cuya cosmovisión y códigos comunicativos eran tan diferentes que exigía una interpretación más expresiva de la mística de Loyola. Es decir, una predicación capaz de conmover los afectos a partir de la visión empática de lo representado. En este caso, que mejor icono y discurso unificador que el de la *Theotokos* como madre universal.

San Lucas pintando a la Virgen de las nieves De intencionalidades y reconfiguraciones

Las imágenes de culto, por diversas motivaciones, experimentan múltiples transformaciones a lo largo del tiempo. Al ser activas y dotadas de funcionalidad y agencia, estos cambios contribuyen a la construcción de su biografía cultural (Kopytoff 1991), enriqueciendo su materialidad y otorgándole otras significaciones, sin mencionar una actualización de sus cualidades estéticas (Ascencio Lucano 2022, 183-185) y discursivas. En ese sentido, la *Virgen de las Nieves* permaneció sin modificaciones hasta el último cuarto del siglo XVII, cuando el pintor Juan Correa realizó un añadido material y compositivo tan complejo que sus motivaciones pueden ser exploradas desde múltiples perspectivas. Por ende, esta segunda parte analiza algunas de estas posibles causas detonantes considerando los intereses de los jesuitas como comitentes, el cambio de los espectadores y la conformación de la figura del artista novohispano como intelectual.

La nueva escena captura un instante en el que un san Lucas da los últimos detalles a la composición, y en el cual su postura y gestualidad forman un paralelismo con el Niño Jesús, ya que lo toma como referente formal, para posteriormente establecer una relación dialéctica con el rostro de la Virgen –al interior– y con el del espectador –al exterior–, respondiendo así a la noción de los gestos como artefactos dialécticos (Belting 2021 [2013], 19). El santo, con su mano derecha, sostiene el pincel con el que trabaja, mientras que, con la mano izquierda, porta una paleta cargada de pigmentos, un tiento y diversos pinceles (fig. 2). El resultado tan bien logrado del añadido debió significar un reto material muy complejo, ya que fue capaz de integrar el retrato –seguramente pintado sobre un soporte de madera– dentro de la composición, utilizando una perspectiva completamente disimulada.

5 *Res* es la construcción de contenido del texto literario o retórico (Albaladejo Mayordomo 1989, 9).

6 *Verba* es la expresión, o la parte correspondiente a la estructura de superficie del texto (Albaladejo Mayordomo 1989, 9).



Fig. 2: Juan Correa, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, finales del siglo XVII, Altar dedicado a la Virgen de las Nieves, Templo de la Profesa, Ciudad de México. Fotografía de Eumelia Hernández Vázquez y Víctor Gerardo Vázquez Miranda, 2001, Archivo Fotográfico "Manuel Tousseint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Según Obregón (1975, 342) y Vargaslugo (2017b, 274-275), la *Virgen de las Nieves* fue modificada por Juan Correa entre 1680 y 1690. No obstante, este rango de fechas propuesto podría ampliarse hasta 1695, año en que fallece Florencia, quien reportó la imagen ya modificada y proporcionó su descripción, tal como se cita a continuación: "Hoy está esta sagrada imagen de Santa María la Mayor en el segundo cuerpo del altar de nuestra Señora de Guadalupe, que está en el crucero de nuestra iglesia. A la imagen romana se le añadió la de S. Lucas, que está con el pincel en la mano con ademán de pintarla" (Florencia 1755, 97). A partir de este texto, es posible advertir que en ningún momento se menciona a Juan Correa, probablemente para no restarle protagonismo. De esta manera, a pesar de que el pintor realizó una modificación material e iconográfica mayor, los intereses devocionales y visuales principales persisten en la advocación mariana. De ahí que surja el cuestionamiento sobre las intencionalidades detrás de dicho agregado, y la compleja solución plástica de modificarla, en lugar de realizar una nueva.

Una aproximación a estas interrogantes fue propuesta primero por Obregón (1975, 343), quien la estudió directamente junto con sus copias homólogas. A partir de ello, el historiador destacó

dos posibles motivos para esta modificación: en primer lugar, para recordar a los fieles que fue ejecutada por san Lucas evangelista y, en segundo lugar, para darle medidas similares a la de la *Virgen de Guadalupe* que se encontraba en el primer cuerpo del retablo, en el cual se montó al llegar al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. A pesar de no proporcionar más información al respecto, es relevante que le atribuye a la intervención tanto una función conmemorativa hacia el artífice como una resolución logística. Aunque dichos motivos son factibles, es difícil pensar que fueran las únicas motivaciones.

Cuadriello (2001, 122), por su parte, propone una función discursiva que contempla tanto el espacio arquitectónico, como el retablo en el cual se instaló, afirmando que se buscaría potenciar la naturaleza *acheiropoietica* de la *Virgen de Guadalupe*, la advocación central del recinto. De acuerdo con Pereda (2007, 128-131), las imágenes *acheiropoieticas* o no fabricadas por mano humana (*non manufacta*) se distinguen por una virtud ontológica, en la que la sacralidad reside en la imagen, en lugar de ser sustituida. De ahí que sean manifestaciones

directas de la voluntad divina, sin ningún tipo de artificialidad. En otras palabras, es la impresión deliberada de Dios, como una extensión orgánica del mismo. En este sentido, aquí el agregado cumple con una función narrativa capaz de sugerir visualmente su propio origen como imagen relicario, además de exaltar la naturaleza *non manufacta* de la guadalupana. De esta manera, Correa potenció el discurso mediante la modificación de su retórica y cohesionó una unidad dialéctica entre las imágenes del recinto, que a su vez se amparaba en la autenticidad matérica.

A esta ecuación se suman las intencionalidades de una corporación jesuita comitente, que, no por casualidad, promovía el culto a esta devoción mariana en un periodo específico marcado por la renovación de cultos y santuarios, así como el auge de la escritura aparicionista. Ejemplo de ello se encuentra en autores como Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, quien en 1689 escribió la primera descripción sobre la aparición milagrosa de la Virgen de Ocotlán (Martínez Baracs 1997); Pedro Salgado Somoza, que en 1683 documentó los milagros y traslados de la Virgen de la Defensa en la sierra de Tlaxcala (Rubial García 2018); Antonio Valeriano, quien en 1649 relató la máxima aparición mariana, la de la Virgen de Guadalupe; y, por supuesto, los ya referidos Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, cuyo *Zodiaco Mariano* (1755) consolidó este género basado en la invención de prodigios (Rubial García 2008).

Estas crónicas y relaciones son sintomáticas de los cambios de religiosidad y conciencia que estaban ocurriendo desde mediados del siglo XVII, constituyendo así apologías a la sociedad criolla y una exaltación de la labor de las órdenes regulares ante la progresiva entrada de la secularización (Escandón Bolaños 1992, 5). Entonces, en estas crónicas hay un sentido de búsqueda de identidad a partir de la exploración del pasado glorioso del territorio, sus habitantes (Muñoz Areyzaga 2020, 4) y sus expresiones espirituales. En este contexto, el *Zodiaco Mariano*, en palabras de Cuadriello (2010, 70), se configura como “una suerte de atlas histórico de las distintas vírgenes veneradas en el virreinato”. Aunque las intencionalidades sobre la renovación de la *Virgen de las Nieves* y su coetánea aparición en la obra de Florencia y Oviedo no se enuncian, parecen ajustarse a una tendencia contemporánea de apología hacia las facultades jesuitas, como gestores de esta imagen, y que se antojan como causales de la modificación.

Exordium visual: nuevas miradas, diferentes narrativas

La intervención de la *Virgen de las Nieves* no solo es síntoma de una reconfiguración de sus funciones, sino también de un nuevo modelo de percepción o visualidad por parte de los devotos. Las condiciones históricas y materiales habían cambiado y, por lo cual, también las expresiones de religiosidad. Tras poco más de un siglo desde su llegada a la Nueva España, surgió la necesidad de evidenciar su leyenda de origen ante los espectadores, para así renovar el culto. De ahí que este añadido actúe como preámbulo o *exordium*, es decir, una anticipación a su propio tópico.

El colegio fue oficialmente dedicado en 1603, por lo que para las fechas en que Juan Correa modificó la imagen ya tenía más de medio siglo dentro de una comunidad de estudiantes y académicos influenciados por las disposiciones tridentinas y las políticas culturales promovidas por Borja en torno al papel de las imágenes (Mayer 2002, 21). En ese contexto, caracterizado por un creciente patriotismo criollo, se produjo también un auge del culto guadalupano, el cual, según Brading (1983, 4-5), se desarrolló entre 1648 y 1747, y actuó como un motor paralelo a otras advocaciones marianas (Mayer 2002, 21-22).

La renovación de la imagen refleja las intencionalidades de una Compañía de Jesús que, además de actuar como comitente, desempeñaba el rol de observadora. Sus mecanismos de predicación, ya sistematizados, operaban en un contexto de auge institucional dentro de una sociedad con una escena cultural en desarrollo y con un pensamiento cristiano interiorizado (Fernández 1994, 21-36). Por lo tanto, la sintaxis discursiva exigía complejizarse y adaptarse a cultura visual emergente.

Nuestra Señora de las Nieves ya no estaba supeditada a estimular el espíritu misionero dentro de los novicios, dado que el territorio ya no era inhóspito o ajeno, sino una urbe consolidada. No obstante, su función precedente como predicadora visual merecía ser evocada, para así legitimar su poder y procedencia remota –tanto temporal como geográfica– y demostrar que su modelo de espiritualidad y mística aún eran necesarios dentro del catolicismo (Rubial García 2021, 184).

De ahí que los jesuitas buscaran una solución que adaptara el discurso a otros espectadores y, al mismo tiempo, que potenciara los atributos de la imagen-reliquia a través de una intermediación figurativa: la modificación del *exordium* implicaba una nueva forma de apertura para llegar a la audiencia y atraer su atención (González García 2015, 353-355). En otras palabras, ya no bastaba con que el discurso mostrara los gestos piadosos de la Virgen y el Niño Jesús dotados de carga empática, y se dirigiera directamente al espectador sin elementos de enlace de por medio (*principium*), sino que exigía un intercesor que hiciera ostensible y palpable la historicidad de la imagen, al tiempo que capturara la vista del observador y la guiara (*insinuatio*) (González García 2015, 353-357).

Juan Correa, un pintor liberal

Una vez establecido que hubo transformaciones sustanciales, tanto en los intereses corporativos de los administradores de la imagen como en los espectadores, resta definir el papel que desempeñó la figura del artista y sus recursos compositivos. Por ello, es pertinente explorar el contexto artístico en el mundo hispánico, su tratadística y sus posteriores implicaciones en la Nueva España, para así indagar en las intencionalidades detrás del añadido de Juan Correa y cómo estas se vinculan con un discurso apologético hacia la disciplina de la pintura.

De acuerdo con Mues Orts (2011, 85), quien ha estudiado profundamente el tema, el debate en torno al pintor como artista liberal comenzó a figurar tanto entre los representantes de la misma disciplina como entre poetas y juristas. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* de 1633, manifestó que los pintores de la península buscaban el reconocimiento de su disciplina como una práctica con tres niveles de nobleza: *política*, dependiente del juicio y estimación del hombre; *natural*, capaz de perfeccionar a la misma naturaleza; y *moral*, que perfecciona los actos y costumbres de los hombres buenos y entregados a Dios. La última era considerada la más importante, ya que por medio de la pintura era posible “convertir la criatura a su creador” (Mues Orts 2001, 40-41).

Un argumento para la defensa de la liberalidad de la pintura, tanto en la península ibérica como en la Nueva España, fue la famosa analogía *Ut pictura poesis*, que exalta el potencial mimético de la poesía y la pintura como “espejo de la realidad” (Ghignoli 2020, 150). En este contexto surge un lenguaje emblemático que defiende la intelectualidad del vínculo entre ambas artes, utilizando discursos gráficos y literarios complementarios (Mues Orts 2011, 86-87), o, en palabras de Sáenz (2020, 292): “poesía xilográfica”. Asimismo, Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* de 1649, refuerza esta idea aludiendo a algunos de los oradores clásicos más importantes: “en comprobación de cosa tan clara, dice divinamente Horacio; *Ut pictura poesis* erit; la poesía será como la pintura. (Que antes del Simonides, por ser tan parecidas estas dos Artes, llamo a la Pintura, Poesía muda y a la Poesía, pintura que habla)” (Pacheco 1649, 321-322).

Estos fundamentos encontraron ecos en el posterior *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, quien inicia su famoso tratado con la siguiente afirmación: “Aquel pintor divino, cuya idea fue dibujo de sus obras, imprimió en ellas alguna, aunque remota, semejanza de sus divinas perfecciones; y, lo que más es, en las espirituales substancias copió la imagen de su ser, y naturaleza intelectual” (Palomino 1715, 1-2). En suma, todos estos autores encontraron argumentos eficaces para el reconocimiento de esta nobleza (Mues Orts 2001, 29) por medio de una metáfora con cualidades mnemotécnicas que la vinculaba con el máximo arquetipo cosmogónico cristiano: el Dios Creador. De modo que, el *Deus Pictor* era inventor e ideador del mundo, ya que ejecutaba una labor que vinculaba pensamiento y creación, legitimando de esta manera al pintor como ejecutor de una práctica ontológicamente sagrada (Cuadriello 2001, 141-142) y como un puente entre lo celestial y lo terrenal.

Todas estas reflexiones no pasaron desapercibidas en la Nueva España, sino que permearon en la sociedad artística. Desde 1681, existían iniciativas para reestructurar las ordenanzas del gremio de pintores y doradores de 1567, que, tras más de un siglo sin modificaciones, habían quedado desactualizadas y, en términos prácticos, en desuso. Luego de un proceso de revisión crítica, en 1687 se concretó su renovación, lo que dio lugar a una oleada de pintores que promovieron la academización de la pintura (Mues Orts 2011, 103-104).

La reforma de estas ordenanzas fue resultado de un cambio epistemológico en la comunidad artística, que propició una nueva percepción del pintor como creador de valores especulati-

vos. Estos se canalizaban en la técnica o pericia de las manos, derivando en una coexistencia entre lo descriptivo y lo narrativo (Mues Orts 2008; Mues Orts 2011, 29-31). Así, durante ese mismo año, comenzaron a certificarse algunos de los artistas novohispanos más relevantes, incluido Juan Correa, quien el 29 de diciembre obtuvo el grado de veedor por aprobación del virrey, Melchor Portocarrero-Lasso de Vega, y el secretario de gobernación, Pedro Velázquez de la Cadena (AGN, General de parte, vol. 16, exp. 74, fojas 59v-60.) De este modo, junto con Cristóbal de Villalpando, se convirtió en uno de los exponentes más representativos de esta nueva generación de artistas.

La influencia de estas ideas está patente en la intervención que Juan Correa realizó en la *Virgen de las Nieves*. Su trabajo no se redujo a una mera traducción mecánica por encargo, sino que denotó una conciencia y una postura apologética hacia la liberalidad de la pintura. Aunque el agregado parece estar inspirado en un grabado de Jean Langlois, basado en una obra de Rafael Sanzio (Cuadriello 2001, 124), es posible identificar la intencionalidad del artista novohispano en el paralelismo formal entre el Niño Jesús y san Lucas. Correa prestó especial atención en representar los elementos propios del *Deus Pictor*, donde la corporalidad del evangelista es un atributo en sí mismo.

Los rasgos de san Lucas emulan las convenciones formales y gestuales de Jesucristo como arquetipo, permitiendo que el vínculo entre ambos se revele al espectador mediante una deducción comparativa. Esta solución compositiva, que en términos de González García (2015, 178-187) podría denominarse “gesto cristificado”, es un motivo heredado del renacimiento, discutido por artistas y tratadistas italianos como Leonardo, Alberti, Dolce y Lomazzo. Estas ideas, en conjunción con las implicaciones culturales que tuvo el concilio de Trento, influyeron en la precisión y definición de los modos de representación, de manera que los personajes, además de poseer sus atributos iconográficos, adquirieran rasgos fisionómicos específicos. Esto permitió la formación de un vocabulario visual y formal con sus respectivas convenciones y modelos arquetípicos (Portús Pérez 1999, 172-173).

Entonces, en la figura añadida se conjugan deliberadamente los rasgos y atributos del apóstol y de Jesucristo, para después establecer un símil con la figura idealizada del pintor novohispano, cifrado a manera de sinécdoque en los pinceles, el tiento y la paleta, supuestamente cargada con sus mismos pigmentos constitutivos (Zavala Cabello 2013, 90-93). Así, el añadido de Juan Correa pretende evidenciar el proceso creativo del pintor como una práctica que replica la creación sacra, donde la materia profana, a través del trabajo del artista, da paso a lo sagrado.

Mecanismos visuales: paralelismo visual, deixis y metaimagen

Establecida la historicidad y las variadas intencionalidades detrás de la modificación, es pertinente hacer una aproximación a los recursos visuales para así hacer patente algunos de los mecanismos detrás de la efectividad del nuevo discurso. El agregado de Juan Correa implicó

una apropiación del mecanismo de expresión, mas no supuso una alteración directa a la imagen-reliquia, sino un enmarcado que la resignifica para establecer una relación dialéctica entre los materiales, los gestos representados y las miradas espectadoras.

Al tratarse de un añadido, podría considerarse una figura de *adjunción* que integra elementos a la proposición lingüística-visual (Cao 1998, 50) y, más precisamente, un *paralelismo visual*, es decir una “figura de *compositio* que se establece por la correspondencia de ritmo y estructuras de la expresión” (Carrere y Saborit 2000, 256), y que, según Cao (1998, 49), “consiste en la construcción de secuencias que, por forma o contenido, establecen relaciones de similitud”. Scandar (2019, 267) –desde una perspectiva tanto lingüística como visual– formula una definición del paralelismo, el cual describe como una “figura sintáctica de repetición que consiste en la distribución de un mensaje lingüístico en dos constituyentes compuestos por dos elementos, los primeros en relación anafórica y los segundos en relación semántica”.

Por ende, el agregado de Juan Correa es una extensión del ritmo que, a manera de eco visual, establece una proyección formal y de contenido entre el Niño Jesús y el pintor evangelista. La relación anafórica recae en los patrones formales entre el Niño Jesús y san Lucas, ya que por medio de la repetición de la postura y el gesto se crea una cohesión discursiva. Y, aunque iconográficamente son personajes diferentes, se establecen vínculos semánticos. Esta relación cíclica, a su vez, se extiende fuera de la imagen y encuentra correspondencia en la figura del artista novohispano. Así, se desdibujan los límites entre Dios y el pintor: paradójicamente el pintor da paso al milagro de la encarnación.

Asimismo, el añadido también funciona como un recurso deíctico, ya que, visual y lingüísticamente, establece un lugar, un tiempo y un personaje. Mientras que, antes de la intervención, se presentaba como un retrato sobre un fondo dorado, que sugería, de manera abstracta, un espacio celestial, la modificación realizada por Correa sitúa ahora la escena en un momento específico: san Lucas, dentro de su taller, dando –en gerundio– las pinceladas finales. Una vez más, este símil se proyecta más allá de la imagen, en un contexto donde los pintores buscan constituirse como una disciplina que espejea a la Creación.

Aunado a ello también intercede otro mecanismo visual con funciones específicas, que aprovecha las potestades asociadas a la imagen-reliquia: la *metaimagen*. Según Mitchell (2009 [1994], 50), este recurso tiene la función de escenificar el autoconocimiento de las imágenes, dado que es un reflejo de la percepción que tiene el artista de su propio proceso creador. No obstante, su activación no se limita exclusivamente a una proyección interior. Al ser un reflejo de sus circunstancias de creación y de la cultura visual del espectador, se trata de una relación tripartita entre artífice, imagen y público (Portús Pérez 2016, 15-16).

Entonces, la legitimidad que caracteriza a la imagen-reliquia se integra a los mecanismos de activación de la *metaimagen*, confiriéndole veracidad mediante las supervivencias de sacralidad asociadas a los cuerpos ausentes de María y el Niño Jesús, los cuales perduran como residuos adheridos a la materialidad pictórica. Esta cualidad permite potenciar la denomina-

da *mirada de la creencia*, que es una forma de evadir el vacío que deja la ausencia de estos cuerpos –y que paradójicamente se perciben como tangibles– (Didi-Huberman 2010 [1992]), a partir de la creación de un modelo ficticio que sustituye la percepción visible por un imaginario (Espinosa Cerviño 2021, 1-15). De tal forma, la “verdadera imagen” no está en el objeto material, sino cifrada en la comprensión espiritual (Mitchell 2016 [1986], 57).

En suma, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* es una imagen que desdibuja los límites entre espiritual y material, permitiendo que por un principio de semejanza se transforme en imagen real para el espectador devoto. El mecanismo añadido de *metaimagen* autentifica esa ficción o vacío, y propicia una autorreferencialidad que le da una autonomía que le permite su constante creación y recreación ante el espectador y el tiempo. De tal manera, Juan Correa demostró deliberadamente su intención por rememorar el pasado del culto, y, a su vez, simbolizar su imaginación para obtener una nueva imagen⁷, más acorde con su época, es decir, un recuerdo modificado y adaptado.

Epílogo: una ida y una vuelta

Si bien la modificación de Correa pudo significar el final del largo acontecer de esta imagen, en 1822, aún atravesó una modificación más que le confirió una suerte de autenticación notarial, ya que, en la parte inferior, se le añadió una cartela descriptiva con el resumen de su historia. Este añadido textual, que busca compensar la ausencia documental, retoma el texto de Florencia y, además, agrega una breve mención de su pérdida y posterior recuperación derivada de la expulsión de los jesuitas. Aunque actualmente la imagen se encuentra a una distancia inaccesible para poder leer su cartela, se cuenta con las transcripciones de Obregón (1975) y Vargaslugo (2017a, 331):

En el Zodiaco Mariano se hace mención⁸ de esta soberana imagen y de sus prodigios, que se refieren con su origen y señales que concuerdan y coinciden. Habiendo concedido su santidad Pío V por una especialísima gracia a Francisco de Borja, nuestra general de la Sagrada Compañía de llevar a su aposento a la respetabilísima imagen que se venera en Santa María la Mayor de Roma pintada por san Lucas, para sacar copias suyas de varias que mando pintar el 5º sagrado General. Destinó cuatro para los cuatro primeros colegios de la 1ra. Compañías fundadas por el mismo en esta América Septentrional, de los cuales este cupo al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, como en el libro se refiere se colocó en dicha iglesia. Extinguida después la Sagrada Compañía de Jesús, en 1769 se donó con el altar en que se hallaba el curato de san Bartolomé Naucalpan y teniendo al cabo de

7 De acuerdo con el análisis de Báez Rubí (2012, 31) a la obra de Warburg, el acto creativo implica un juego dialéctico entre la memoria y la imaginación, lo cual da cabida a una fenomenología de la voluntad.

8 En la transcripción de Obregón (1975, 342) la cartela comienza de la siguiente manera: “En el Zodiaco Mariano parte 2 cap. 8º se ha hecho mención [...]”.

muchos años noticias que ahí se veneraba, Nuestra Congregación, que con singular culto y devoción venera a Nuestra Señora llamada de las Nieves como que es la Patrona que de su erección ha reconocido, solicitó adquirir esta estimable proponiendo al Cura Don José Lavandero permutársela por otra cualesquiera pintura que escogiera de las muchas excelentísimas que hay en nuestro oratorio. Lo que aceptado por dicho párroco, escogiendo una del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en tabla se bajó ésta a nuestro oratorio por los indios de dicha feligresía, en el año de 1812.

Oratorio de San Felipe Neri de México.

Julio 2, 1822.

José Ignacio María Unsain

De acuerdo con este texto, en 1769, dos años después de la expulsión de la Compañía de Jesús, y como resultado de la venta y donación de sus bienes expropiados (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 122), la imagen de *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, junto con el altar guadalupano, fue entregada a la iglesia franciscana de san Bartolomé en Naucalpan. Según Sánchez Rodríguez (2011, 13-20), este templo fue promovido a parroquia el 18 de diciembre de ese mismo año, en gran medida debido al crecimiento de los pueblos, familias, ranchos, haciendas y recintos religiosos de la región. No obstante, este ascenso también pudo estar relacionado con el prestigio que ya tenía esta imagen y que, a su vez, confería al templo, pues, como señala Christian Jr. (1991, 113), los milagros, los relatos de sanación y las imágenes hacen posible la transformación de un espacio sacro.

Por su parte, el templo de la Profesa fue ocupado por la congregación de san Felipe Neri, que radica en el recinto hasta la fecha. Para esta orden, la imagen donada a la parroquia franciscana era de tal relevancia que, a inicios del siglo XIX, hicieron la oferta de intercambiar cualquier obra del oratorio con tal de recuperarla. José Lavandero, el párroco de San Bartolomé, aceptó la oferta a cambio de una pintura sobre tabla con la iconografía del *Nacimiento de Cristo* (Ledesma Ibarra 2019, 21), cuyo autor no se especifica. Por lo tanto, en 1812, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* regresó al recinto para el que desde un inicio estuvo destinada. En ese sentido, la orden filipense tenía una clara noción de su procedencia y de las funciones que esta ejerció durante la administración jesuita; por ello, la decisión de añadir la cartela con el propósito de que fungiera como documento conmemorativo y, por supuesto, también apelando a la credibilidad predominante asignada a la textualidad (Belting 2021 [1990], 618).

A la fecha, la imagen está exhibida en el segundo cuerpo del altar lateral izquierdo del templo, sobre una escultura policromada para vestir de la misma advocación. A ambos lados se despliegan dos medallones soportados por ángeles, en el primero se lee: "*salut nostra in*

ma un tua est” (Nuestra Salvación está en tus manos), y en el segundo *“respice nos tantum et laeti servieumus regi domino”* (Míranos solamente a nosotros y con gusto serviremos al rey) aludiendo a su reconocida tradición y devoción protectora. A pesar de que el retablo neoclásico en el que se ubica no hace evidente las grandes potestades que esta tuvo como predicadora y patrona del colegio jesuita más importante, los medallones, la cartela y por supuesto san Lucas como intercesor, actúan como recordatorios de su largo devenir y del vínculo con su imagen hermana en el monte Esquilino (fig. 3).

Fig. 3: *Altar de la Virgen de las Nieves*, autor no identificado, siglo XIX, Templo de la Profesa, Ciudad de México. Fotografía de Alfredo Ortega, 2023.



Conclusiones

Hasta aquí se ha explorado cómo esta imagen se transformó y adaptó a su público, así como a su extensa trayectoria geográfica, devocional y funcional, en concordancia con su contexto político, social y visual. Juan Correa logró descifrar el sistema de convenciones que habían regido a la imagen e identificar las nuevas fuerzas perceptivas de la sociedad novohispana. Así, el pintor entretejió un nuevo discurso visual sirviéndose de un mecanismo autorreferencial que exaltaba tanto la antigüedad como la legitimidad de su prototipo, al tiempo que respondía a los intereses de su propio contexto.

De este modo, los residuos de sacralidad alojados en los materiales de esta imagen-reliquia transatlántica no solo encarnaron la ausencia de la *Theotokos* y la propagaron ante sus devotos del virreinato, sino que también sirvieron como argumento apologético a favor de posturas políticas diversas y vigentes. Ya sea para legitimar la identidad americana, rememorar el pasado glorioso de la Compañía de Jesús o exaltar la intelectualidad de los pintores novohispanos, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* es una representación de ideales, una intercesión entre lo celestial y lo terrenal, cuya acción, expresada en gerundio, permanece “no finita”: un milagro iniciado en Roma y perpetuado en la Nueva España.

Agradecimientos

Expreso mi gratitud al Dr. Jaime Cuadriello y a la Dra. Mónica Pulido por su estimulante seminario *“Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”*, cuyas reflexiones inspiraron parte del presente texto. También agradezco profundamente a la Esp. Arantxa Ramírez y a la Mtra. Sofía Amezcua por su atenta lectura y valiosa retroalimentación. Asimismo, deseo agradecer a la Mtra. Emilia Moyssen por su apoyo en la gestión de la fotografía, así como al Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por las facilidades otorgadas. Finalmente, extendiendo mi reconocimiento al equipo editorial de la *Revista Miradas* por sus pertinentes observaciones.

Fuentes primarias:

AGN. General de parte, vol. 16, exp. 74, fojas 59v-60.

Florencia, Francisco de. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1694.

Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano*. Imprenta real del Colegio de San Ildefonso, 1755.

Loyola, Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. Imprenta de Pablo Roca, 1867 [1548].

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Imprenta de Simón Faxardo. Internet Archive, 1649.

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Imprenta de Sancha. Biblioteca Digital Hispánica, 1715.

Bibliografía:

Albaladejo Mayordomo, Tomás. “Semántica y sintaxis del texto retórico: inventio, dispositio y partes orationis”. *ELUA. Estudios de Lingüística* 5 (1989): 9-15.

Alcalá, Luisa Elena. “¿Pues para qué son los papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América* 1 (1997): 43-56.

Ascencio Lucano, Araceli. “Transformaciones materiales a una escultura en culto. El caso de la Virgen de la Soledad en San Pedro Tlaquepaque, Jalisco”. En *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*, editado por Patricia Díaz Cayeros y Fanny Unikel Santoncini. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.

Báez Rubí, Linda. *El atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes volumen II*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Traducido por Manuel Delgado Ruíz. Paidós, 1994 [1992].

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz editores, 2012 [2022].

Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Traducido por Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, 2021 [2013].

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducido por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, 2021 [1990].

Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Traducido por Linda Báez Rubí. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017 [2008].

Brading, David. "Tridentine Catholicism and Enlightened Despotism in Bourbon Mexico". *Journal of Latin American Studies* 15, no. 1 (1983): 1-22.

Brown, Jonathan. "Introducción." En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid. Fomento Cultural Banamex A.C, 2010.

Bueno, Gustavo. "Reliquias y relatos: Construcción del concepto de historia fenoménica". *El Basilisco* 1 (1978): 5-16.

Cao, Marian L.F. "La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y la imagen". *Arte, Individuo y Sociedad* 10 (1998): 39-62.

Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000.

Christian Jr., William. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Editorial NEREA, 1991.

Cuadriello, Jaime. "La Virgen como territorio: los títulos primordiales de Santa María Nueva España". *Colonial Latin American Review* 19, no. 1 (2010): 69-113.

Cuadriello, Jaime. "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia." En *El divino pintor: la creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Díaz Cayeros, Patricia. "Imagen-reliquia o imágenes y reliquias en la Nueva España: funciones y funcionamientos propios y compartidos". En *Spoila Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, coordinado por Luisa Elena Alcalá Donegani y Juan Luis González García. Ediciones Akal, 2023.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Bordes Manantial, 2010 [1992].

Escandón Bolaños, Patricia. "Fray Alonso de la Rea, cronista michoacano del XVII." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Espinosa Cerviño, Adriana. "George Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen." *Contribuciones desde Coatepec* 35 (2021): 1-15.

Fabre, Pierre-Antoine. *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*. Universidad Iberoamericana, 2013.

Fallena, Denise. *La imagen de la Virgen María en la retórica de la conquista y fundación en los valles centrales de Puebla y Tlaxcala*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

Fernández, Martha. "La Ciudad de México en el siglo XVII." En *El arte en tiempos de Juan Correa*, coordinado por María del Consuelo Maquivar. Museo Nacional del Virreinato/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Traducido por Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafe. Cátedra, 2021 [1989].

Ghignoli, Alessandro. "Poesía y pintura. A propósito de Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta de Loretta Frattale." *Rassegna Iberistica* 43, no. 113 (2020): 149157.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Ediciones Akal, 2015.

Hermens, Erma. "Marten de Vos, paintings, prints, red lakes and smalt: transatlantic travels." En *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, coordinado por Pedro Ángeles, Elsa Arroyo y Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

Kopytoff, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai. Traducido por Argelia Castillo Cano. Grijalbo, 1991 [1986].

Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso. "La Virgen del Popolo de Pátzcuaro y el posible uso de calcas en su elaboración". *Contribuciones desde Coatepec* 0, no. 0 (2019): 1728.

López García, Juan Sebastián. "La advocación de la Virgen de las Nieves en Canarias." En *Actas del II congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. Universidad de Sevilla, 2020.

Martínez Baracs, Rodrigo. "La secuencia tlaxcalteca, orígenes del culto a Nuestra Señora de Ocotlán." Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

- Mayer, Alicia. "El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España". *Estudios de Historia Novohispana* 26 (2002): 17-49.
- Meléndez Manzano, Darío. "Reliquia impura. Reconfiguraciones del imaginario católico, divino rostro, una aproximación a la ausencia". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Mitchell, W.J.T. *Iconología: imagen, texto, ideología*. Traducido por Mariano López Seoane. Capital Intelectual, 2016 [1986].
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Ediciones Akal, 2016 [1994].
- Morgan, David. *The sacred gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. University of California Press, 2005.
- Morgan, David. "The Visual Piety of the Sacred Heart." *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* 13, no. 2 (2017): 2-5.
- Mues Orts, Paula. "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo sano y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura." En *El divino pintor: la creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Universidad Iberoamericana, 2008.
- Mues Orts, Paula. "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, no. 99 (2011): 71-110.
- Mues Orts, Paula y Nuria Salazar Simarro. "Moradas, bienes y doctrina: Los colegios jesuitas en la Nueva España." En *Ad maiorem dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*. Universidad Iberoamericana, 2003.
- Muñoz Aréyzaga, Eréndira. "La construcción del pasado prehispánico como elemento identitario del territorio 'mexicano', mediante una dinámica dialógica entre Nueva España y Occidente en los siglos XVII y XVIII". *Revista Humanidades* 10, no. 2 (2020): 1-27.
- Obregón, Gonzalo. "Un sepulcro plateresco en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, no.33 (1964): 45-50.

- Obregón, Gonzalo. "Notas alrededor de algunas imágenes de la Compañía de Jesús de la provincia de Nueva España." En *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, coordinado por Manuel Ignacio Pérez Alonso. Editorial Jus, 1975.
- Ortiz Islas, Ana y Margarita Haunsen Cole. "De soldado a santo: Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes." En *Ad maiorem dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*. Universidad Iberoamericana, 2003.
- Pereda, Felipe. "Twin brothers. Originality and copy in the Americas". *RES: Anthropology and Aesthetics* 71-72, no.2 (2019): 97-112.
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de oro*. Marcial Pons, 2017.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, 2007.
- Portús Pérez, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Museo Nacional del Prado, 2016.
- Portús Pérez, Javier. "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 54, no.1 (1999): 169-188.
- Riello, José. "Reliquias e imágenes, y viceversa, después del Concilio de Trento". En *Crear a través de los ojos*, dirigido por Pablo González Tornel. Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid. Abada Editores/ Museo Nacional del Prado, 2021.
- Rubial García, Antonio. "Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 43, no.119 (2021): 169-208.
- Rubial García, Antonio. "La literatura aparicionista. Ilustración, milagros e identidad en el siglo XVIII". *Enciclopedia de la Literatura en México*, 2018. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/190>
- Rubial García, Antonio. "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana". *Andamio* 69 (2008): 121-132.
- Sáenz, Adrián. "Las armas de la poesía: los poemas de los Diálogos de la pintura de Carducho." *Edad de Oro* 39 (2020): 275-295.

Sánchez Rodríguez, Alberto. *Inventario del archivo parroquial de San Bartolomé Apóstol, Naucalpan de Juárez, Estado de México. Arquidiócesis de Tlanepantla*. Adabi de México-Fundación Harp Helú, 2011.

Scandar, Florencia. "Paralelismo verbal y visual: análisis de dos fragmentos proféticos del Codice Pérez y del Chilam Balam de Kaua". *Revista Española de Antropología Americana* 49 (2019): 265-282.

Taylor, William B. *Theater of Thousand Wonders*. Cambridge University Press, 2016.

Vargaslugo, Elisa. "Un hombre llamado Juan Correa. Rescate de un pintor." En *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo I, vol. 2, editado por Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017a.

Vargaslugo, Elisa. "Repertorio pictórico." En *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo IV, vol. 1, editado por Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017b.

Vincent-Cassy Cecile. "Cuando se muere un santo. Retratos de vida y muerte, imágenes reliquia en la España postridentina". En *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Ministerio de Cultura y Deporte/ Museo Nacional de Escultura, 2021.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Hombres, modelos y obras de arte en tránsito." En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Fomento Cultural Banamex A.C., 2010.

Zavala Cabello, Mónica. "La paleta del pintor novohispano: los pigmentos y la representación del color". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

SUMMARY From Preaching Relic to Apologetic Metaimage: The Discursive and Visual Transformation in *Saint Luke Painting Our Lady of the Snows* by Juan Correa

*Alfredo Adolfo Ortega Ordaz**

Abstract

In the temple of La Profesa in Mexico City, there is a mid-16th century image-relic, believed to be a *de visu* copy from the Marian icon *Salus Populi Romani*. This painting was imported from Rome with the arrival of the Jesuits to New Spain, serving as a visual preacher during the evangelization process and establishment of the first colleges. At the end of the 17th century, artist Juan Correa modified its format, incorporating Saint Luke the painter into the composition and thereby creating a *metaimage*. This modification was driven by shifts in visual culture, Creole apologetic interests within the Society of Jesus, and the artist's effort to elevate painting as a liberal art. This article examines this discursive and functional transformation through the study of visual rhetoric and the object-circumstance relationship, analyzing how the image evolved in dialogue with its respective spectator society.

Keywords: visual rhetoric • viewer • visual culture • relic • meta-image

* Universidad Nacional Autónoma de México. Master's Degree in Art History. Painting Workshop

Our Lady of the Snows A Transatlantic Devotion

The Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome houses the *Salus Populi Romani*, an icon that, according to legend, was painted by Saint Luke the Evangelist himself, granting it the status of a relic (Figure 1). Tradition traces its origins to the time when the Virgin Mary appeared in a dream to Pope Liberius and instructed him to build the basilica at the site of a miraculous sign. According to this account, on August 5, 352, in the middle of summer, snowfall covered the Esquiline Hill, precisely where the basilica was later constructed (Lopez Garcia 2020, 62-63). As a testimony to this miracle, the icon acquired the honorary title of *Our Lady of the Snows*.

In the mid-17th century, during the church's reform, Saint Francis Borgia, Superior General of the Society of Jesus, commissioned numerous copies of this image to be distributed worldwide (Florescia 1755, 90) as a means of promoting the devotion. Later, at the century's end, four copies of the *Virgin of the Snows* arrived in New Spain as part of a large shipment of relics destined for the first Jesuit colleges. Among them was the copy intended for the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. During its journey and following its arrival, the image was credited with miracles, ultimately becoming the patron of the College (Florescia 1755, 97-98).

Image-Relic: *Movere* and Proofs of Faith

Relics serve as enduring remnants of the sacred, preserving and embodying the presence of saints while documenting their earthly existence. At the same time, they authenticate faith and lend historical credibility to religious devotion (Meléndez 2017, 24; Bueno 1978, 9), reinforcing the authority of the past (Taylor 2016, 361).

The prototype image in Rome, as a *Theotokos* painted directly by Saint Luke, is considered the oldest known effigy, and thus, derives its significance from its documentary value (Cuadriello 2001, 116). Its rhetorical power is built upon a tangible and legitimate vestige to which miraculous properties are attributed. However, as a portrait, it also functions as an image of likeness, signifying a shared status (Riello 2021; Vincent-Cassy 2021; Diaz Cayeros 2023).

What, then, is the connection between this relic-image and its copies sent to the Americas? Belting (2021 [1990], 65-75) asserts that supernatural power can be transferred through contact. Similarly, Pereda (2019, 104-110) argues that reproducing a sacred image entails more than merely replicating its physical form; it also transmits its legend and a deeper resemblance that transcends the visual: a new "original."

Although the copy at the Colegio Máximo lacks the material contact necessary to be ontologically legitimized as a relic, for the faithful in New Spain, it functioned as an image-relic. Its status—more honorific than theological—was reinforced through the ritualization of its

materiality and its ceremonial transfer. Thus, *Our Lady of the Snows* fulfilled a dual role: on one hand, its visual presence mediated the human experience between the visible and the invisible (Morgan 2005, 48); on the other, its materiality served as tangible evidence of faith.

Visual Preaching and New Rhetorics

By establishing itself as the patron of the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, this image-relic became a cultural model that aligned with the missionary and institutional objectives of the Society of Jesus. Its provenance, origin legend, and materiality lent authority to an evangelization system centered on the foundation of colleges and the strategic use of imagery to cultivate devotion. Within this framework, the historical, material, and spiritual circumstances surrounding its arrival in New Spain shaped its role as a visual preacher.

As one of the first images to arrive and be enshrined as a patron, *Our Lady of the Snows* played a crucial role in consolidating a visual communication system within a diverse and nascent population. In this regard, the Society of Jesus emphasized the exaltation of visuality in accordance with the order's institutional interests. Thus, they adapted gospel teachings to the sensibilities of local society and traditions, integrating them into their missionary approach (Ortiz Islas and Hausen Cole 2003, 30-33).

Saint Luke painting the Virgin of the Snows Of Intentions and Reconfigurations

Between 1680 and 1695, Juan Correa modified the image of the Virgin of the Snows (Obregón 1975, 342; Elisa Vargaslugo 2017, 274-275). The revised composition captures a moment in which Saint Luke adds the final details to the painting. His posture and gestures create a parallel with the Infant Jesus, using him as a formal reference and establishing a dialectical relationship with both the Virgin's face and the gaze of the spectator (Figure 2). Below the image, a cartouche narrating its history was added in 1822.

The modified version of the painting was already documented by Florencia (1755, 97). However, neither the *Zodiaco Mariano* nor the cartouche explicitly attribute the work to Juan Correa, raising questions about the intentions behind this addition. In response, Cuadriello (2001, 122) suggests that the inclusion serves a discursive function, reinforcing the *acheropoietic* nature of the *Virgin of Guadalupe* —the primary Marian devotion of the sanctuary where the painting was displayed. In this sense, the intervention plays a narrative role, visually alluding to its own origins while simultaneously exalting the *non manufacta* nature of the Guadalupeana. Furthermore, the modifications must be understood in the context of the Jesuit commissioning body, which sought to revitalize devotion to this Marian image during a period marked by the renewal of sacred sites and the flourishing of apparitionist literature—the *Zodiaco Mariano* (1755) being a prime example of this genre (Rubial García 2008).

These chronicles, symptomatic of the evolving religious sensibilities and consciousness of the mid-17th century, function as apologies for Creole society and exalt the work of regular religious orders amid the increasing influence of secular clergy (Escandón Bolaños 1992, 5). While the explicit motivations behind the material and discursive renovation of the *Virgin of the Snows*—and her contemporary inclusion in the *Zodiaco Mariano*—are not stated, they appear to align with the broader Creole apologetic trends of the time, likely serving as the driving force behind the modifications.

Visual *Exordium*: New Perspectives, Different Narratives

The intervention in the *Theotokos* also reflects a shift in the perception and visual culture of its devotees. The modification embodies the intentions of a Society of Jesus that had already systematized its preaching mechanisms and was experiencing an institutional peak, fully integrated into a society with a flourishing cultural scene (Fernández 1994, 21-36). As a result, the discursive syntax of the image required greater complexity and adaptation to the visual culture of an increasingly erudite audience.

By this time, Our Lady of the Snows was no longer primarily intended to inspire the missionary zeal of novices, as the territory was no longer an uncharted or foreign land but an established city. Nevertheless, its original function as a visual preacher remained significant and needed to be recalled. Thus, the Jesuits sought a solution that would adapt the image's discourse for new viewers while simultaneously enhancing its status as an image-relic. This was achieved through figurative mediation, which made the image's historicity both visible and tangible (González García 2015, 353-357).

Juan Correa, a liberal painter

The reform of the ordinances governing the painters' and gilders' guild—demanded by New Spanish artists—was a direct consequence of an epistemological shift within the artistic community, which redefined the painter as a creator of intellectual values.

The debate regarding painting as a liberal art emerged not only among painters themselves but also among poets and jurists (Mues Orts 2011, 85). A key argument in defense of the liberality of painting, both in the Iberian Peninsula and in New Spain, was the *Ut pictura poesis* analogy, which exalted the mimetic potential of both poetry and painting as a “mirror of reality” (Ghignoli 2020, 150). Likewise, the metaphorical model of the *Deus Pictor*—which positioned the painter as an imitator of a divine creative act—was widely promoted (Cuadriello 2001, 141-142).

These intellectual reflections did not go unnoticed in New Spain; they permeated artistic society and found expression in the revised ordinances. Consequently, Juan Correa's intervention

reflects these ideas: the traces of his work reveal an acute awareness of, and an apologetic stance toward, the liberality of painting. By encoding these cultured arguments within the figure of the evangelist, Correa deliberately affirmed the intellectual status of his art.

Visual Mechanisms: Parallelism, Deixis and *Metaimage*

Juan Correa's addition to the painting was not a direct modification of the relic-image but rather a framing device that re-signified it, establishing a dialectical relationship between materiality, depicted gestures, and the spectators' gaze. His intervention can be considered an adjunct figure, integrating new elements into the linguistic-visual proposition (Cao 1998, 50). More precisely, it functions as a *visual parallelism*: a *figure of compositio* in which rhythm and structural correspondence create meaning (Carrere and Saborit 2000, 256). In this sense, Correa's addition extends the visual rhythm of the composition, establishing a formal and conceptual projection between the Infant Jesus and the evangelist-painter.

Similarly, the addition also serves as a deictic resource, as it visually and linguistically establishes a place, a time, and a character. Previously, before the intervention, the image functioned as a portrait set against a golden background, abstractly evoking a celestial space. However, Correa's modification now situates the scene in a specific moment: Saint Luke, inside his workshop, applying the final brushstrokes. Once again, this analogy extends beyond the image, reflecting a broader context in which painters strive to establish themselves as a discipline that mirrors Creation.

Additionally, another visual mechanism with specific functions capitalizes on the powers associated with the relic-image: the meta-image. According to Mitchell (2009 [1994], 50), this device serves to stage the self-awareness of images, reflecting the artist's perception of their own creative process. However, its activation is not confined solely to an internal projection. As a reflection of both the circumstances of its creation and the viewer's visual culture, it establishes a tripartite relationship between artist, image, and audience (Portús Pérez 2016, 15-16).

The legitimacy that defines the relic-image is thus integrated into the mechanisms that activate the *metaimage*, granting it authenticity through the remnants of sacredness associated with the absent bodies of Mary and the Christ Child —traces that persist, embedded in the pictorial materiality. This quality reinforces what is known as the *gaze of belief*, a way of circumventing the void left by the absence of these bodies, which are paradoxically perceived as tangible (Didi-Huberman 2010 [1992]). This process relies on the creation of a fictitious model that replaces visible perception with an imaginary one (Espinosa Cerviño 2021, 1-15). Thus, the *true image* does not reside in the material object itself but is instead encrypted in spiritual understanding (Mitchell 2016 [1986], 57).

Epilogue: Departure and Return

Although Correa's modification could have meant the end of the image's journey, it underwent another modification in 1822: the addition of a descriptive cartouche. This inscription, serving as a form of notarial authentication, summarized the image's history, incorporating the Floren- cia text while also mentioning its loss and recovery after the Jesuit expulsion.

According to the added text, in 1769 —two years after the Jesuits were expelled— the paint- ing, along with the Guadalupan altar, was transferred to the Franciscan church of San Bar- tolome in Naucalpan as part of the redistribution of Jesuit property. Meanwhile, the church of La Profesa was occupied by the Congregation of San Felipe Neri, which still resides there. By the early 19th century, recognizing the image's significance, the order sought to reclaim it, offering to exchange any work from their oratory. Consequently, in 1812, the painting was returned to La Profesa. In that sense, the Philippine order had a clear notion of its provenance and the functions it performed during the Jesuit administration. Hence, the decision to add the cartouche to serve as a document.

Today, the image is displayed on the left lateral altar of the temple, accompanied by a poly- chrome sculpture of the same invocation. Two angel-supported medallions flank it, bearing Latin inscriptions that reference its protective power and longstanding tradition. Though the neoclassical altarpiece does not explicitly highlight the image's past role as a preacher and patroness of the most significant Jesuit college in New Spain, the medallions, cartouche, and depiction of Saint Luke as intercessor serve as lasting reminders of its legacy and its connec- tion to its sister image on the Esquiline Hill (Figure 3).

Conclusions

This study has examined how the image of the *Virgin of the Snows* was transformed and adapted to its audience, as well as to its extensive geographical, devotional, and functional trajectory. The modifications it underwent responded to the political, social, and visual context of New Spain. Juan Correa, fully aware of the established conventions surrounding the image, was able to discern the evolving perceptual expectations of New Spanish society. Thus, he crafted a new visual discourse that simultaneously affirmed the antiquity and legitimacy of its prototype while addressing contemporary concerns.

In this way, the sacred remnants embedded within this transatlantic image-relic not only em- bodied the absent *Theotokos* for its devotees but also served as an apologetic argument for various political and ideological positions. Whether to legitimize Creole identity, recall the Soci- ety of Jesus's glorious past, or exalt the intellectual status of New Spanish painters, *Saint Luke Painting the Virgin of the Snows* ultimately functioned as a representation of ideals. It became an intercession between the celestial and the earthly, an action expressed in the gerund and remaining "non-finite": a miracle initiated in Rome and perpetuated in New Spain.



Fig. 1: *Salus Populi Romani*, ca. 5th–13th century, unidentified artist, Basilica of Saint Mary Major, Rome, Italy. Public domain photograph, licensed under Creative Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salus_Populi_Romani_after_restoration.jpg



Fig. 2: Juan Correa, *Saint Luke Painting the Virgin of the Snows*, late 17th century, Altar dedicated to the Virgin of the Snows, Templo de la Profesa, Mexico City. Photograph by Eumelia Hernández Vázquez and Víctor Gerardo Vázquez Miranda, 2001, Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figure 3. Altar of the Virgin of the Snows, unidentified artist, 19th century, Templo de la Profesa, Mexico City. Photograph by Alfredo Ortega, 2023.

Primary Sources:

Florencia, Francisco de. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1694.

Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano*. Imprenta real del Colegio de San Ildefonso, 1755.

Bibliography:

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Translated by Cristina Díez Pampliega and Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, 2021 [1990].

Bueno, Gustavo. "Reliquias y relatos: Construcción del concepto de historia fenoménica". *El Basilisco* 1 (1978): 5-16.

Cao, Marian L.F. "La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y la imagen". *Arte, Individuo y Sociedad* 10 (1998): 39-62.

Carrere, Alberto and José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000.

Cuadriello, Jaime. "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia." In *El divino pintor: la creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Díaz Cayeros, Patricia. "Imagen-reliquia o imágenes y reliquias en la Nueva España: funciones y funcionamientos propios y compartidos". In *Spoila Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, coordinated by Luisa Elena Alcalá Donegani and Juan Luis González García. Ediciones Akal, 2023.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Translated by Horacio Pons. Bordes Manantial, 2010 [1992].

Escandón Bolaños, Patricia. *Fray Alonso de la Rea, cronista michoacano del XVII*. MA dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Espinosa Cerviño, Adriana. "George Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen." *Contribuciones desde Coatepec* 35 (2021): 1-15.

Fernández, Martha. "La Ciudad de México en el siglo XVII." In *El arte en tiempos de Juan Correa*, coordinated by María del Consuelo Maquivar. Museo Nacional del Virreinato/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

- Ghignoli, Alessandro. "Poesía y pintura. A propósito de Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta de Loretta Frattale." *Rassegna Iberistica* 43, no. 113 (2020): 149-157.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Ediciones Akal, 2015.
- López García, Juan Sebastián. "La advocación de la Virgen de las Nieves en Canarias." In *Actas del II congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. Universidad de Sevilla, 2020.
- Meléndez Manzano, Darío. "Reliquia impura. Reconfiguraciones del imaginario católico, divino rostro, una aproximación a la ausencia". PhD Dissertation. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Mitchell, W.J.T. *Iconología: imagen, texto, ideología*. Translated by Mariano López Seoane. Capital Intelectual, 2016 [1986].
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Translated by Yaiza Hernández Velázquez. Ediciones Akal, 2016 [1994].
- Morgan, David. *The sacred gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. University of California Press, 2005.
- Mues Orts, Paula. "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, no. 99 (2011): 71-110.
- Obregón, Gonzalo. "Notas alrededor de algunas imágenes de la Compañía de Jesús de la provincia de Nueva España." In *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, coordinated by Manuel Ignacio Pérez Alonso. Editorial Jus, 1975.
- Ortiz Islas, Ana and Margarita Haunsen Cole. "De soldado a santo: Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes." In *Ad maiorem dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*. Universidad Iberoamericana, 2003.
- Pereda, Felipe. "Twin brothers. Originality and copy in the Americas". *RES: Anthropology and Aesthetics* 71-72 no.2 (2019): 97-112.
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de oro*. Marcial Pons, 2017.

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, 2007.

Portús Pérez, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Museo Nacional del Prado, 2016.

Riello, José. “Reliquias e imágenes, y viceversa, después del Concilio de Trento”. In *Creer a través de los ojos*, coordinated by Pablo González Tornel. Abada Editores/ Museo Nacional del Prado, 2021.

Rubial García, Antonio. “Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana”. *Andamio* 69 (2008): 121-132.

Taylor, William B. *Theater of Thousand Wonders*. Cambridge University Press, 2016.

Vargaslugó, Elisa. “Un hombre llamado Juan Correa. Rescate de un pintor.” In *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo IV, Vol. 1, edited by Elisa Vargaslugó. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.

Vincent-Cassy Cecile. “Cuando se muere un santo. Retratos de vida y muerte, imágenes reliquia en la España postridentina”. In *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Ministerio de Cultura y Deporte/ Museo Nacional de Escultura, 2021.

Estudio experimental de las preferencias estéticas de imágenes del arte figurativo del Paleolítico superior

Imanol Amayra,¹ Marcos Díaz-Lago,² Manuel Pérez,³ Román Rodríguez Calleja⁴ y Juan María Apellániz (†)

Resumen

Las preferencias estéticas funcionan como esquemas mentales en la elección de las representaciones gráficas. En el presente estudio empírico se analizó el gusto estético hacia el arte prehistórico de 92 imágenes de figuras del Paleolítico superior: bisontes, caballos y cérvidos en su mayoría procedentes del eje franco-cantábrico. En concreto, se exploró el papel que desempeñan variables sociodemográficas (edad y género) y de la figura (tipo de animal, grado de naturalismo y orientación de la figura) en el juicio estético mediante código binario (me gusta/no me gusta) y tiempo de respuesta. Nuestros resultados muestran que la preferencia estética fue mayor hacia las representaciones de bisontes y cérvidos, con un mayor grado de naturalismo y color. Las personas más jóvenes presentaron un menor índice general hacia este tipo de arte. No se aprecian diferencias de género. El tiempo de respuesta fue mayor en las figuras de mayor preferencia estética, grado de naturalismo y color.

Palabras clave: apreciación estética • arte paleolítico • recepción

1 Universidad de Deusto, 2 Universidade de Santiago de Compostela, 3 Universidad Isabel I de Burgos, 4 Universidad de Valladolid

Introducción

El objetivo del presente estudio es presentar, después de una revisión teórica sobre la percepción visual y su relación con el arte, un primer estudio empírico original sobre el valor estético del arte prehistórico y su relación con algunas variables sociodemográficas, como la edad o el género, o fisiológicas, como el tiempo de respuesta. A diferencia de otros trabajos en los que se analiza la complejidad estética de otras formas de arte de la Historia, las representaciones figurativas del arte paleolítico han sido apenas estudiadas desde la óptica psicológica. Su carácter aparentemente sencillo, la presencia de lo que algunos expertos consideraron errores anatómicos, posturas anómalas o deformidades, o la atribución de estos rasgos a formas de pensamiento arcaico o primitivo (Luquet 1927; Breuil 1952) ha podido restar interés de llevar a cabo trabajos experimentales sobre su percepción estética. Este estudio, asumiendo que las figuras prehistóricas puedan ser más o menos complejas, naturalistas o esquemáticas, sin diferencias con otras formas de arte posteriores, propone un primer acercamiento sobre su valor estético, ya que, salvadas algunas excepciones, el arte prehistórico europeo es un gran desconocido para el público en general. Desde la Psicología puede ser útil analizar en qué medida algunas variables psicológicas perceptivas pueden condicionar la valoración del gusto, apoyándose los investigadores en la perspectiva experimental.

El estudio presenta a los participantes una muestra de fotografías de figuras grabadas y pintadas, así como de calcos, de tres especies animales. La mayoría de estas representaciones son escasamente accesibles para el público, y cuando es posible contemplarlas, en muchas de ellas la percepción visual se ve afectada por diferentes condiciones como su deficiente estado de conservación, la luminosidad, la debilidad de sus trazos que las hacen, a veces, difícilmente identificables o el escaso tiempo disponible para su contemplación. En tal sentido, algunas de las imágenes que forman parte de este trabajo presentan dificultades similares a las que se pueden producir con las prehistóricas (ambigüedad, definición del trazo o falta de perspectiva). Intentamos con ello aproximarnos a una parte de la realidad perceptiva implícita en la valoración estética.

Arte rupestre del Pleistoceno Superior

El periodo comprendido entre 38.000-12.000 a.C. forma parte del último tercio del Pleistoceno Superior. Esta época fue testigo de la extinción de la especie neandertal y de la aparición, con el *Homo sapiens*, de las primeras evidencias de una revolución representacional, caracterizada por la cantidad, calidad y diversidad de animales pintados o grabados en diferentes soportes, tanto en roca (interior de cuevas o abrigos) como en soportes muebles (p.ej. hueso, marfil, piedra) en forma de figuras que se piensa que podían ser transportadas (p.ej. Venus). Desde el inicio de la etapa Auriñaciense (circa 38.000 a.C.) hasta el final de la Magdaleniense (circa 12.000 a.C.), se produce una explosión artística en la forma de plasmar diferentes imágenes artísticas. Frente a las interpretaciones que se han ofrecido sobre su significado, a efectos del valor estético, hay que constatar que las imágenes se convirtieron con el paso

del tiempo en artificios mnemotécnicos. Las imágenes, con independencia de su naturaleza comunicativa, expresan un significado de la sociedad paleolítica, pero para los legos contemporáneos, desconocedores de su existencia, en cierta medida son figuraciones neutras identificadas principalmente desde una perspectiva taxonómica en las que al reconocimiento visual de la especie se le puede añadir un valor estético.

El hombre de cabeza de león de Hohlenstein-Stadel (Alemania, 32.000 años a.C.), las figuras talladas en marfil de caballo de Vogelherd (Alemania, 32.000 años a.C.) o las Venus del Auriñaciense (Hohe Fels), Gravetiense o Solutrense reflejan criterios estéticos, como la deformidad de los volúmenes, la abstracción o el esquematismo que olvidan detalles figurativos del cuerpo de la persona o expresan el deseo de fusionar en una misma imagen elementos anatómicos, hasta entonces desconocidos, como el cuerpo humano y la cabeza de animal.

La diversidad de las temáticas de las formas que van apareciendo entre 38.000-12.000 a.C. son predominantemente ideomorfos (motivos lineales y grafismos), antropomorfos (figuras masculinas con signos de bestialización; femeninas, con volúmenes desproporcionados) o zoomorfos (representaciones del bestiario más frecuente de cada época: bisontes, caballos o cérvidos (Sanchidrián 2001). Estas aparecen en mayor proporción en forma de pinturas o grabados sobre pared. Uno de los rasgos que define el nuevo arte rupestre que recorre principalmente la franja de las regiones del Mediodía francés, los Pirineos, la cornisa Cantábrica o el valle de Coa es su carácter repetitivo en la fórmula de la representación. Casi siempre son los mismos animales, en la misma postura, generalmente erguida, estática y en perfil. Prevalece el interés por el contorno de la imagen que permite identificar en una parte (p.ej. prótomo) o en la totalidad a la especie animal.

En la mayoría de los casos, la representación es preferentemente analógica, en la que parece existir preocupación por identificar partes significativas de la anatomía del animal (p.ej. cabeza, línea dorsal, cuarto trasero) (Apellániz y Amayra 2014; 2008; Halverson 1992; Fritz y Tossello 2007). Existe isomorfismo, esto es, se busca el parecido intrínseco entre el fenómeno que se quiere representar y la figura representada. Esta mayor preocupación por conservar la estructura de las representaciones se concentra especialmente en el contorno sobre el que se ordenan internamente las partes del animal. En cambio, el color parece ausente en muchas de las figuras, y el realismo se compensa con la inclusión de modelado interno o externo en la figura que permite identificar rasgos característicos de cada especie (p.ej. la barba del bisonte).

La exageración o deformidad de rasgos distintivos (vientre del animal, desproporción entre cabeza y cuerpo) también es relativamente frecuente (Massironi 2002). La atención al detalle morfológico implica, por un lado, el énfasis hacia una parte de la anatomía, pero también la exclusión de elementos. Para el artista, la exageración morfológica no es contradictoria con el interés fisioplástico de dibujar o grabar imágenes de acuerdo a su apariencia real (Verworn 1907; 1917).

En conjunto, y a pesar de la variabilidad artística percibida, se deduce que el estilo del Paleolítico Superior apenas sufrió modificaciones durante cerca de 22.000 años. Las técnicas de representación parecen ser similares, los temas son repetitivos, predominantemente las figuras de animal parecen aisladas, suspendidas en el aire, sin ninguna línea de tierra que las soporte, y no se deduce interés por formar composiciones complejas en las figuras a partir de un marco de referencia, como pueden ser los elementos del paisaje (Curtis 2006).

La repetición e invariancia gráfica del arte del Pleistoceno sugiere una búsqueda de constancias gráficas en donde predomina la forma. Resulta que en el mundo en el que vivimos las categorías de los objetos están generalmente basadas más en la forma que en otras propiedades (Rock 1983). El contorno de las imágenes paleolíticas en perfil es la forma más básica de reconocimiento, de acceso rápido y eficiente a los recuerdos almacenados del observador. Este, al contemplar las imágenes, reconoce que las representaciones gráficas pintadas o grabadas son formas de comunicación a las que tiene que responder de alguna manera. Ante la imagen puede optar por realizar una explicación racionalista, intentando entender las motivaciones profundas que guiaron a los artistas en la selección de un tema, la sobrerrepresentación de unas especies animales, el porqué de la orientación de la figura, qué significado tiene la contraposición de una figura frente a otra y cuál es el color escogido para realizar el trazado del contorno. También es posible desarrollar metodologías cuantitativas de análisis para descomponer cada figura en diferentes partes, analizar sus proporciones matemáticas y relacionar las partes, y el todo con sus partes, con el fin de identificar patrones gráficos que permiten establecer la autoría (Apellániz y Amayra 2014; 2008; Apellániz *et al.* 2008). Sin embargo, la opción del estudio estético de las figuras paleolíticas parece relegada al olvido en la literatura científica.

Preferencias estéticas: variables visuales del artefacto

Desde la Psicología se ha llevado a cabo desde principios del siglo XX un constante análisis experimental de los procesos perceptivos y de memoria que subyacen al fenómeno de la similitud o invariancia gráfica. La percepción de las constancias visuales asociadas a los objetos e imágenes estudiadas permiten entender su carácter mimético. Este sería el caso de las imágenes del Paleolítico Superior, cuyo carácter repetitivo es interpretado como una forma de memoria comunicativa que constantemente es producida y reproducida en referencia a objetos, animales y estructuras materiales (Porr 2010). La similitud de las imágenes paleolíticas actúa como un proceso organizador que permitiría al observador capturar la estructura subyacente, creando de esta forma miembros típicos que comparten propiedades: especies animales (p.ej. bisonte, caballo, cévido, mamut, rinoceronte) o partes concretas de la anatomía.

La percepción de similitud supone uno de los retos principales a los que se enfrenta la otra perspectiva de aproximación al arte, la del análisis de los mecanismos de la preferencia estética. Esta es dependiente en menor medida de los rasgos explícitos de la obra, como la forma, la disposición, la calidad del color, y en mayor grado, estudia los rasgos implícitos, de

naturaleza preconsciente, automática y hedónica. En tal sentido, cabe preguntarse cómo se enfrenta la apreciación estética de la persona ante formas gráficas aparentemente simples, delineadas en perfil, aisladas y con escasos detalles. Precisamente esta redundancia gráfica de aparente simplicidad, considerada por algunos una forma defectuosa o de escasa creatividad, o para otros como patrón *memético*, es lo que da origen al gusto estético. Así, tanto la apreciación como la preferencia estética provendrían de la exposición repetida a ciertos estímulos que pasan desapercibidos y de los que se extraen patrones que, a su vez, configuran la percepción y el gusto posterior.

La preferencia estética se entiende como el grado en que se prefiere un estímulo particular a otros por razones de belleza o gusto. Según esta definición existen diferentes variables que pueden influir en el gusto estético. En primer lugar, estarían las variables que dependen de la persona y, en segundo lugar, las que dependen del objeto percibido. A su vez estas dos variables se relacionan con la forma en que se procesa la información. El procesamiento “arriba-abajo” (*top-down*; Pelowski *et al.* 2017) de la obra, vinculado a variables individuales, se inicia con la intervención de informaciones muy elaboradas registradas en la memoria a largo plazo, como las predisposiciones perceptivas, las expectativas, la experiencia acumulada, los esquemas visuales o las categorías. Según esto, la apreciación estética es fuertemente dependiente del aprendizaje individual, de los procesos formativos o de la cultura.

En cambio, el procesamiento “abajo-arriba” (*bottom-up*; Pelowski *et al.* 2017) de la imagen ocurriría en el momento que se transforma la señal sensorial visual gracias a la intervención de ciertos procesos neurológicos. Durante este proceso, y en lo que atañe a la percepción visual, se extrae la información de la imagen durante breves fijaciones oculares que se centran en sus características físicas (trazo, trazado, forma, color, etc.), construyendo una suerte de puzle perceptual (Apellániz y Amayra 2014; Van Sommers 1984). Según esto, el origen de la apreciación estética es resultado de una suerte de interacción entre procesos biológicos cerebrales y de la naturaleza objetiva del estímulo percibido. En esta fase es de gran importancia la naturaleza de los estímulos (p.ej. intensidad, brillo, disposición), su orden o complejidad.

La conformación del gusto estético nace de la confluencia de ambos procesos. La preferencia hacia determinadas formas de arte está muy condicionada por las obligaciones que marcan las modas o los cánones estéticos, pero también de la naturaleza del estímulo artístico. En la presente revisión se hace alusión a los estudios principales que han analizado los componentes de la preferencia estética en diferentes manifestaciones artísticas, sin hacer alusión a trabajos sobre arte prehistórico, dada su inexistencia hasta el momento.

Preferencias estéticas: variables de la persona

Entre las variables de las diferencias individuales que influyen en la percepción de la preferencia estética podemos identificar la edad, la memoria de trabajo visoespacial, el nivel de formación, la influencia de la cultura y la familiaridad.

En cuanto a la edad, diferentes estudios relacionan esta variable con el grado de preferencia por el tipo de representación, naturalista o abstracta. Así, por ejemplo, una amplia encuesta efectuada en 2006 reveló que las personas de mayor edad prefirieron los paisajes, el arte renacentista y el impresionista en mayor proporción que los jóvenes. Estos últimos se inclinaban más por el arte contemporáneo y la performance (Silva 2006). En el otro extremo, un estudio realizado con bebés, utilizando las técnicas de *eye-tracking* de fijación ocular, a través de las cuales se infiere el grado de interés o atención, reveló que niños de nueve meses, además de llegar a ser capaces de identificar obras de un mismo artista mostraron una marcada predilección hacia las obras abstractas (Cacchione *et al.* 2011). Conforme avanza la edad, de la indefinición del gusto artístico de los primeros años, se aprecia un incremento en el gusto por las formas realistas que se establece hacia los 11-12 años (Salkind y Salkind 1997).

El cambio en las preferencias estéticas durante el desarrollo evolutivo va acompasado de procesos madurativos cerebrales que incrementan la amplitud y destreza de algunas capacidades cognitivas, como la atención, la percepción y la memoria. Respecto a esta última aptitud, y conforme el niño adquiere mayores conocimientos sobre el mundo que le rodea, su cerebro experimenta una mejora en la capacidad de almacenamiento en la memoria a largo plazo visual, de las que un subsistema de reconocimiento de patrones extrae la estructura básica de la imagen. Posteriormente, este producto es emparejado con el conocimiento previo de formas generales de los objetos almacenados en la memoria asociativa (imágenes similares). En este proceso cabe reseñarse la influencia de la memoria de trabajo. Esta función cognitiva permite realizar simultáneamente varias tareas, como rotar una imagen, identificar sus cualidades de forma, su tamaño, su contorno y color, relacionándolo con otros elementos que lo componen. Grabowecky y Suzuki (2015) demostraron que los individuos con menor capacidad de memoria de trabajo visual tendían a preferir obras de arte de menor complejidad visual que los individuos con mayor capacidad de memoria de trabajo visual.

La capacidad de almacenamiento de la memoria de trabajo visual puede modificarse como consecuencia del nivel de formación recibido. En tal sentido, aquellas personas que han recibido una formación estética formal se inclinan más por las representaciones más complejas (Hernández-Belver 1989). Se piensa que los expertos emplean claves visuales que les permite, gracias a su memoria semántica entrenada, integrar informaciones muy detalladas de todos los aspectos de las representaciones, con una percepción más estructurada y jerárquica (Augustin y Leder 2006). Los expertos serían más capaces de organizar el material gráfico percibido de forma más eficiente, presentar una mayor discriminación perceptual y verbalizar las sensaciones o sentimientos que les produce la obra (Pihko *et al.* 2011). Un ejemplo de esto último es un estudio clásico sobre la percepción visual de obras artísticas, en el que utilizando el procedimiento de seguimiento ocular (*eye-tracking*) se concluyó que los expertos requieren miradas más frecuentes a los estímulos que los legos, sugiriendo que no los codifican mediante unidades de información visual más grandes, como algunos creían (Tchalenko 2009). En suma, el experto realiza un doble procesamiento de la información visual con mayor eficiencia, descompone el todo gráfico en sus partes, las analiza como un hábil geómetra, y, posteriormente, es capaz de unir las en su mente descubriendo las similitudes y diferencias con otras imágenes.

En personas que no llegan a ser expertas, pero sí han recibido una mínima formación estética, se corrobora un fenómeno similar. Según lo expuesto, si el gusto estético cambia como consecuencia de la acumulación del conocimiento y experiencia, los gustos tenderían a fijarse rápidamente en la primera infancia y luego aumentar más lentamente hasta la edad adulta mayor, y decaer sólo al final de la vida. De acuerdo con los resultados de un estudio, los adultos parecen mostrar gustos más consistentes porque son más capaces de mantener heurísticas estables sobre lo que prefieren. Esto implicaría que la estética humana podría ser una construcción que debe mantenerse en el tiempo (Pugach *et al.* 2017).

Mientras el nivel de gusto estético se incrementa, en la misma forma se aumenta el número de rasgos gráficos almacenados en la memoria de trabajo a largo plazo, lo que a su vez permite que la persona mejore en el desempeño de reconocer e imágenes similares. No obstante, el mecanismo de la memoria de trabajo no puede acceder a las representaciones de la memoria a largo plazo que no existen, de manera que si el estímulo o patrones dentro de una colección son nada familiares, extraños o muy novedosos para el observador, el nivel de desempeño de los expertos desciende al de los legos (Glazek 2012).

La influencia de la cultura de la época puede determinar hasta cierto punto el gusto o la aversión hacia las figuras prehistóricas pintadas o grabadas desproporcionadas, simples, en las que abunda la perspectiva torcida. Precisamente, Breuil (1952), uno de los iniciadores de la arqueología prehistórica, llegó a considerar, inspirándose en los estudios psicológicos de Luquet (1927), que las nuevas formas de arte prehistórico descubiertas revelaban la existencia de procesos de pensamiento arcaico y que la simplicidad de las formas era equiparable a las representaciones que Luquet clasificó como propias del realismo intelectual, periodo del desarrollo evolutivo humano que sucede entre los cuatro y siete años.

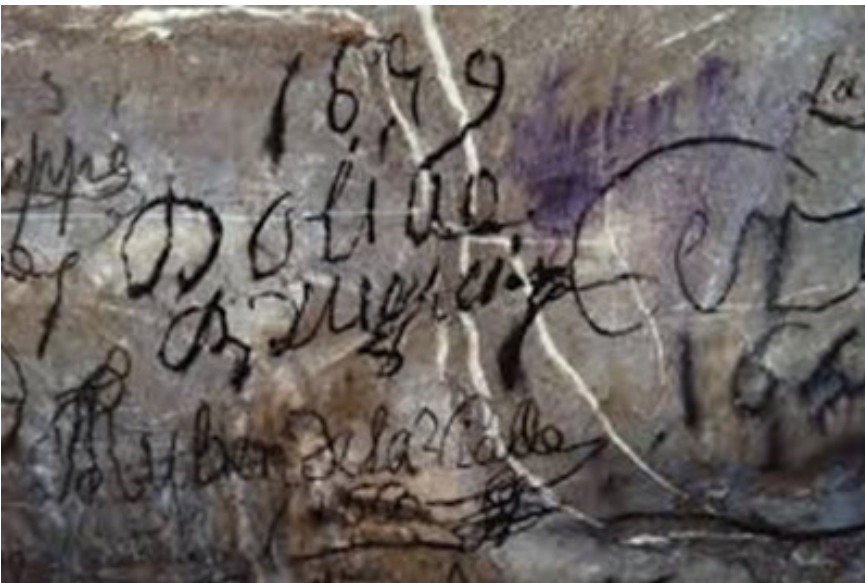


Fig. 1: Graffiti de 1660 (parte baja de la imagen) sobre figuras paleolíticas, Salón Negro, Cueva de Niaux, Francia.

Foto: Tomada de Luzes. Xornalismo que conta. Documento: A dificultade de aprender a ver. 18 mayo de 2018. Autor: Xurxo Mariño. Enlace: <https://luzes.gal/18/05/2018/autores-web/xurxo-marino/a-dificultade-de-aprender-a-ver/>

Tanto la formación recibida como las influencias normativas de la cultura, junto con las experiencias artísticas de las personas, conforman la última variable de interés que está vinculada al procesamiento estético en el sentido “arriba-abajo”. Nos referimos al grado de familiaridad. La familiaridad, es decir, la experiencia previa, aumenta el gusto estético (Martindale *et al.* 1988), gracias a la predisposición del individuo a atender de forma selectiva a los atributos de las imágenes percibidas de forma repetida en el pasado (Martindale y Moore 1988). El caso contrario puede simbolizarse en una anécdota sucedida en 1660, cuando Rubén de la Vialle, el primer visitante de la cueva de Niaux (Francia), conmemora su visita escribiendo sobre la cámara del *Salón Negro* su nombre y apellidos, sin prestar demasiada atención a las representaciones de bisonte que allí había (fig. 1).

La importancia de la familiaridad ha sido reconocida en investigaciones efectuadas en fotografías, encontrándose que la familiaridad de los participantes con las imágenes, los tipos de fotografías (color o blanco y negro) y su dinámica, afectó a los juicios de atractivo estético (Axelsson 2007). A similares conclusiones puede llegarse en el estudio de Silva (2006), en el que se concluye la mayor preferencia estética de la población encuestada hacia los paisajes (47%) o a las imágenes figurativas frente a abstractas. En suma, representaciones que forman parte de su inconsciente colectivo.

La familiaridad está relacionada con las informaciones almacenadas en la memoria visual a largo plazo y con el grado de experiencia artística. En tal sentido, varios estudios han demostrado que a los participantes con menor formación artística les gustan las representaciones realistas más que las no figurativas (Berlyne y Ogilvie 1974; Bordens 2010; Kettlewell *et al.* 1990). En relación con estas últimas, las personas suelen tolerar mal la indeterminación visual de las representaciones poco estructuradas y ambiguas, que resisten su reconocimiento produciendo una suerte de *conundrum* perceptual.

El cómo resolver este acertijo perceptivo está determinado por factores que escapan muchas veces a la persona y que forman parte del atributo percibido, como la influencia de los primitivos universales, la naturaleza ordenada o simple de las imágenes, su nitidez cromática, la delineación segura de sus contornos o el hecho de no estar sujetas a contaminantes ambientales que dificultan su percepción. Todas ellas son variables situacionales de las preferencias estéticas.

Preferencias estéticas: variables situacionales

El gusto estético también puede estar influido por patrones aculturales, no vinculados a la formación recibida o a las expectativas previas, como los denominados “universales” (Barrow 2007). Estos serían pautas instintivas o propensiones de afinidad hacia determinadas formas geométricas o gráficas presentes en las imágenes o sonidos. Estos últimos son los denominados “primitivos”. Determinados rasgos, como líneas rectas, bordes, contornos, formas geométricas y contrastes que atraen la atención, dan satisfacción cognitiva y pueden ser utilizados o “parasitados por los artistas” (Hodgson 2012).

La exposición repetida a objetos, paisajes, figuras de animales son examinadas y comparadas por el ojo humano a través de una sintaxis gráfica común, en el sentido perceptivo de “abajo-arriba”, basada en un vocabulario gráfico de primitivos (cilindros, cuadrados, triángulos, círculos...). A través de la composición de estas formas gráficas, omnipresentes en la naturaleza y en los objetos que nos rodean, nacen de forma inconsciente esquemas perceptivos que nos permiten identificar las formas complejas, por ejemplo, de una persona (círculo-cabeza, rectángulo-cuerpo, triángulo-brazos) o de cualquier otro estímulo, y después de miles de observaciones, deducir si su composición es simétrica o desproporcionada o valorar desde la apreciación estética si ese estímulo es apreciable o no.

Un ejemplo de la influencia de estos patrones inconscientes son los estudios de Berlyne (1976) en el que tres grupos de estudiantes universitarios canadienses, indios y ciudadanos indios sin formación coincidieron en su gusto estético sobre 90 pinturas de diez autores distintos que comprendían el período 1397-1928. Por otro lado, la dificultad para que el ojo humano pueda reconocer dentro de la imagen representada las formas geométricas universales constituyentes de cada objeto, animal o paisaje, explica el mayor rechazo estético y las dificultades de reconocimiento. En un estudio que comparó representaciones figurativas bien definidas en sus formas y estructuradas, frente a otras más ambiguas y complejas, en las que era difícil identificar sus componentes, se observó una tasa de respuesta positiva mucho menor en las segundas (Ishai *et al.* 2007).

La complejidad percibida de las imágenes es, por tanto, otro de los mecanismos intervinientes en el gusto estético. En tal sentido, la complejidad, junto al orden, se han propuesto a menudo como determinantes o indicadores de la apreciación estética (Van Geert y Wagemans 2020). La complejidad se refiere a aspectos relacionados con la cantidad o la variedad de información en un estímulo, haciendo necesario que el espectador piense activamente sobre el trabajo (Van Geert y Wagemans 2021). En general, los estudios avalan que los estímulos con niveles intermedios de complejidad se prefieren estéticamente a los estímulos de mayor complejidad (Imamoglu 2000; Munsinger y Kessen 1964). Esto parece demostrado en experimentos en donde se analiza el tiempo de respuesta de forma comparativa entre representaciones menos complejas (pinturas figurativas e imágenes de la arquitectura clásica) frente a más complejas (representaciones abstractas). El tiempo de respuesta siempre es más rápido ante las imágenes figurativas, naturalistas y recurrentes (Mastandrea *et al.* 2011). Al mismo resultado llegaron otros investigadores cuando encontraron que las personas fueron mucho más rápidas en percibir objetos reconocibles en pinturas figurativas que en pinturas indeterminadas (Ishai *et al.* 2007).

El tiempo de respuesta puede ser un indicador fiable del grado de preferencia estética, sugiriendo que la persona que responde tiene un juicio claro. Sin embargo, para que esto pueda tener lugar también se requiere de un tiempo suficiente para la contemplación de la obra de arte. A veces, al espectador se le ofrecen secuencias ininterrumpidas de imágenes artísticas, de distintos estilos y autores, ante las que tiene que posicionarse. En los museos y galerías de arte el observador suele pasar de una obra a otra, con frecuencia con escaso tiempo o

espacio, debido a la concurrencia y con gran fatiga. Todo ello puede entorpecer la percepción y llevar a la persona a emitir juicios precipitados.

El tiempo necesario para contemplar una imagen ha sido objeto de estudio por parte de diferentes investigadores. Los resultados son dispares. Así, por ejemplo, se ha comprobado que las obras de arte altamente categorizables (aquellas que requieren menos tiempo para identificar la figura como humana) obtienen calificaciones estéticas más altas después de presentaciones de 30 milisegundos (ms), al mismo tiempo que fijaciones visuales más largas (Khaw *et al.* 2019). Por su parte, Locher y colaboradores (2007) mostraron pinturas durante 100 ms y durante un tiempo de visualización ilimitado y encontraron que, aunque los índices de preferencia eran más bajos en las imágenes con duración breve, los dos conjuntos de calificaciones estaban altamente correlacionados. También descubrieron que los participantes eran capaces de discernir la esencia (impresión holística) de las pinturas, así como el significado semántico después de la exposición de 100 ms. Tales estudios sugieren que la apreciación estética de estímulos complejos puede ser pre-atencional y ocurrir en las primeras etapas del procesamiento perceptivo, con una sola mirada (en menos de 250-300 ms). Cuando de lo que se trata es de emitir juicios técnicos, como determinar la similitud entre las obras de arte o de estilos, entonces el tiempo que se requiere es menor, oscilando entre 10 ms y 50 ms (Augustin *et al.* 2008).

El grado de familiaridad, el tiempo de respuesta o de exposición son algunas de las variables que afectan al juicio de preferencia estética, junto con otras de importancia, como el orden y la simetría. Para el estudio que nos ocupa nos centraremos en dos de las expuestas en esta introducción, nos referimos a variables sociodemográficas como el género, la edad, al grado de familiaridad con las imágenes prehistóricas, el grado de complejidad de las imágenes y el tiempo medio de respuesta.

Creemos que todos ellos son indicadores que, en mayor o menor medida, parecen relacionadas con los juicios estéticos. El estudio de la apreciación estética del arte del Paleolítico Superior es incipiente, a pesar del gran volumen bibliográfico sobre el arte paleolítico. Los trabajos han ido dirigidos a analizar y clasificar estilos, a establecer dataciones, a desarrollar nuevas metodologías de análisis de las figuras aisladas o de composiciones, y, en mayor medida, a encontrar un sentido antropológico o espiritual de tales representaciones. Sin embargo, los estudios experimentales sobre las preferencias estéticas parecen ausentes hasta el momento a pesar de los esfuerzos de las administraciones regionales y nacionales por la difusión de catálogos y guías sobre arte prehistórico. El acceso restringido a los espacios que albergan las obras (cuevas o abrigos) y la elevada concentración de estos lugares en franjas geográficas reducidas de Portugal, España y Francia, han hecho poco accesible al público en general el conocimiento de estas representaciones.

A nivel técnico, el público en general suele tener escaso conocimiento de la variedad de las formas artísticas en pintura o grabado del arte paleolítico de países como Portugal (Foz Coa), Francia (Niaux, Chauvet, Lascaux) o España (Altamira, Tito Bustillo o Ekain). Las imágenes

prehistóricas, a excepción de algunas imágenes icónicas (caballo chino de Lascaux, prótomos de leonas de Chauvet, bisonte dormido de Altamira, caballos de Foz Coa), son poco identificables en cuanto a la atribución de las cuevas o abrigos, únicos elementos de autoría. Sin embargo, sus características no pasan desapercibidas y la población es capaz de entender que los contornos de animales, con escaso detalle y suspendidos en la pared, y ocultos en oquedades o abultamientos de la roca son muy antiguos y que por ello pueden ser de interés. El presente estudio pretende identificar si el grado de interés y, algunas variables que lo explican, pueden en un futuro ayudar a los expertos a elaborar catálogos de obras más atractivas o explicar de forma más adecuada la naturaleza de las representaciones con el fin de atraer al público hacia este arte, frecuentemente calificado por muchos legos como “tosco” o “primitivo”.

Objetivo del estudio, materiales y métodos

Precisamente el grado de preferencia estética es el que analiza este trabajo en el que se presentan imágenes pintadas y grabadas casi completas de bisontes, caballos y ciervos procedentes de la región del Mediodía Francés, cornisa Cantábrica y Pirineos. Son figuras con contornos con mayor o menor detalle, modelado e incluso a color, con diferente nitidez de trazado. Algunas figuras presentan una composición interna más equilibrada en sus partes, y otras acusan desproporciones.

La serie de figuras presentadas en este estudio no han sido observadas en su entorno natural por los participantes por diversas razones. En primer lugar, en la mayoría de las cuevas o abrigos existe un acceso restringido al público en general con la finalidad de evitar su deterioro. Esto impide apreciar sus características de tamaño y calidad del trazo. En segundo lugar, incluso cuando es posible contemplar algunas de estas figuras, estas se hallan en lugares con poca accesibilidad o visibilidad. En tercer lugar, algunas de las representaciones corresponden a grabados incisos sobre roca, cuyo trazo o trazado no son apreciables a simple vista, por lo que sus contornos han sido remarcados a través de calcos y posteriormente publicados por los expertos. En cuarto lugar, otras figuras son calcos o fotografías de grabados de arte mueble, en muchos casos de reducidas dimensiones, y que sólo se hallan en museos. En quinto lugar, el procedimiento seguido es el mismo que el de otros estudios sobre los procesos mentales que guían la percepción estética. En ellos se presentan a través de la proyección en una pantalla diferentes imágenes artísticas (Johnson *et al.* 2010; Leder *et al.* 2012; Nascimento *et al.* 2021; Shigeki *et al.* 2022; Swami 2013). Finalmente, algunas de las medidas que recoge este estudio, de corte psicofisiológico (p.ej. tiempo de respuesta), requieren de un entorno experimental controlado.

La perspectiva de análisis que presenta este estudio es similar a la ofrecida por los expertos en arte prehistórico a través de libros que recogen el conjunto de obras o una selección de ellas que consideran más representativas o de calidad estética. Las guías o catálogos son la forma en que se difunde de manera mayoritaria al público el repertorio de las representacio-

nes paleolíticas. En el presente estudio no se pretende contrastar el criterio del experto frente al del lego, sino analizar, a partir de cinco indicadores artísticos principales (tipo de animal, forma, modelado, trazado y color) si estas resultan atractivas; si hay alguna especie que destaque más en cuanto a las preferencias; y si factores como la edad, el género o el tiempo de respuesta influyen en el grado de interés.

En el presente trabajo nos enfrentamos a diversos retos. El primero fue la selección del bestiario, tarea realizada por el desaparecido prof. Juan María Apellániz, iniciador de este estudio. Se escogieron 92 figuras de animal que aparecen descritas en la muestra. La elección de tres categorías, como bisonte, caballo y cérvidos, obedece a que son las especies más representadas en el arte paleolítico pintado y grabado. La selección de las obras no fue al azar, sino que obedeció a criterios del prehistoriador citado. Las figuras son representaciones pictóricas, grabados en pared o grabados procedentes del arte mobiliario de la zona franco-cantábrica. En segundo lugar, hubo que establecer cómo se iban a mostrar las figuras. Se optó por hacerlo de forma separada, una a una, en forma de secuencia ininterrumpida, a través del programa de ordenador PsychoPy que permite recoger tanto las respuestas de los participantes como los tiempos de reacción con gran sensibilidad. Este programa genera finalmente un archivo de datos para cada participante en el que se almacenaban tres tipos de respuesta: las variables sociodemográficas (edad y género), la respuesta “Me Gusta”/ “No Me Gusta” y el tiempo que tardaba la persona en responder para cada imagen presentada. La forma de presentación de las imágenes (secuencia o tiempo de exposición) aparece descrito en el apartado de Procedimiento (Anexo I).

El último reto fue realizar un primer acercamiento al grado de interés hacia el arte paleolítico en personas con un grado de familiaridad muy bajo hacia este tipo de imágenes y verificar, o refutar, algunas de las evidencias presentadas en el presente capítulo. Con tal fin se reclutó a una muestra de 116 personas con edades comprendidas entre 18 y 88 años. Los criterios de selección muestral y sus características sociodemográficas aparecen descritas en el Anexo I. Las respuestas obtenidas fueron analizadas por medio de la estadística a fin de establecer el grado de preferencia hacia determinados tipos de animal, representación (grabada versus pintada), más naturalista o esquemática, y con o sin presencia de color o modelado. La elección de los métodos y su justificación aparece descrita en el Anexo I.

A continuación, se presentan los resultados divididos en dos subapartados: a) Preferencias estéticas en función del tipo de animal, género y edad; b) Relación entre tiempo de respuesta con variables sociodemográficas y pictóricas.

Los detalles sobre la muestra, instrumentos, procedimiento y análisis estadísticos utilizados en el presente estudio se detallan en el Anexo I. El listado de materiales completos se puede consultar en el Anexo II.

Resultados

Preferencias estéticas en función del tipo de animal, género y edad

El primer análisis dirigido a establecer si había preferencias estéticas según el tipo de animal (bisonte, caballo o cérvido) con la prueba de Friedman, aprecia diferencias estadísticamente significativas ($\chi^2(2) = 54,87$; $p < 0,001$). La prueba de corrección de Dunn-Bonferroni revela la existencia de diferencias estadísticamente significativas por pares: caballos-cérvidos ($p = 0,000$), caballos-bisontes ($p = 0,000$) y bisontes-cérvidos ($p = 0,019$). Los porcentajes medios de preferencia estética para la muestra total fueron los siguientes: bisontes ($52,44\% \pm 24,98$); caballos ($41,88\% \pm 22,67$); cérvidos ($47,50\% \pm 20,69$).

En la figura 2 se presenta la agrupación de figuras de bisonte en función del grado de preferencia. El criterio de corte (66% o más; 66% o menos) que detecta el escalamiento multidimensional no métrico aplicado fue el siguiente de acuerdo con los criterios de bondad de ajuste $RSQ=0.95$; $Stress=0.10$.

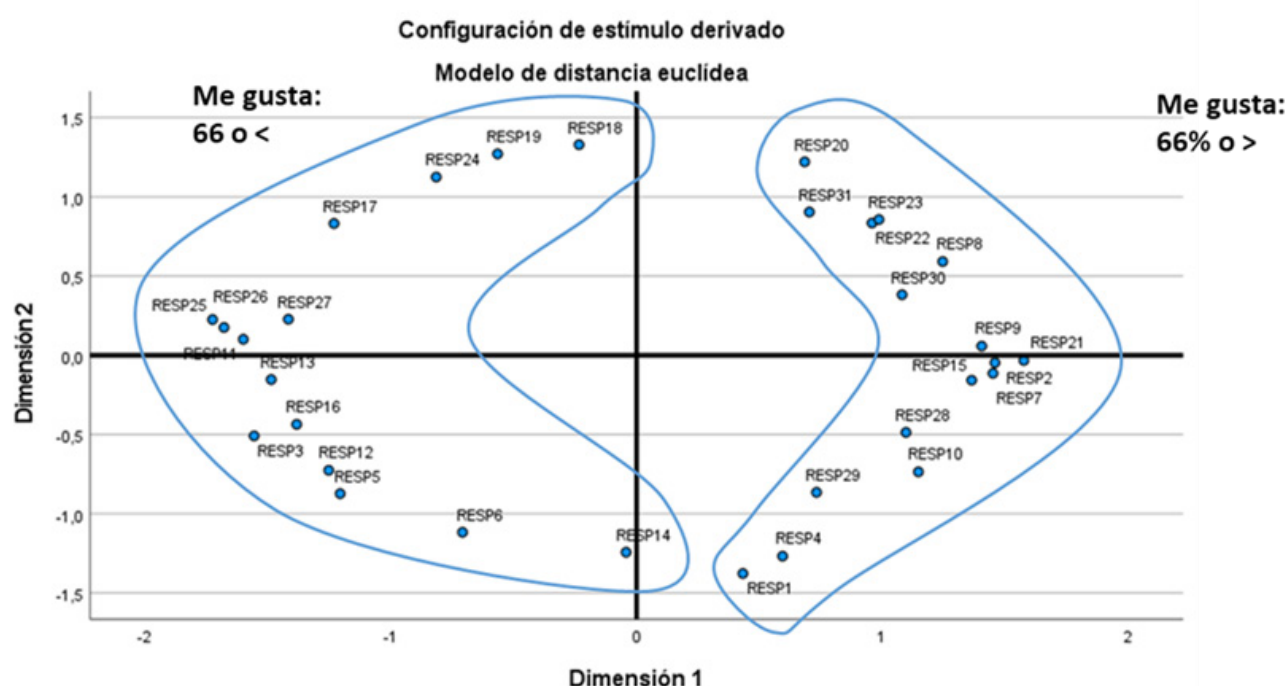


Fig. 2: Preferencias estéticas en la muestra de bisontes. De izquierda a derecha, de % de personas que menos le gusta la figura a % de personas más le gusta la figura. Diagrama de EMD elaborado en SPSS por Imanol Amayra para el presente estudio.

En el caso de las figuras de caballo (fig. 3), el porcentaje de figuras que gustan y están dentro del cuartil 75 o cercanos disminuye de forma sensible. Algunas no pueden ser encuadradas entre los dos criterios (66% o más; 25% o menos). En este caso, el modelo presenta los siguientes indicadores: $RSQ = 0.93$; $S-Stress = 0.12$.

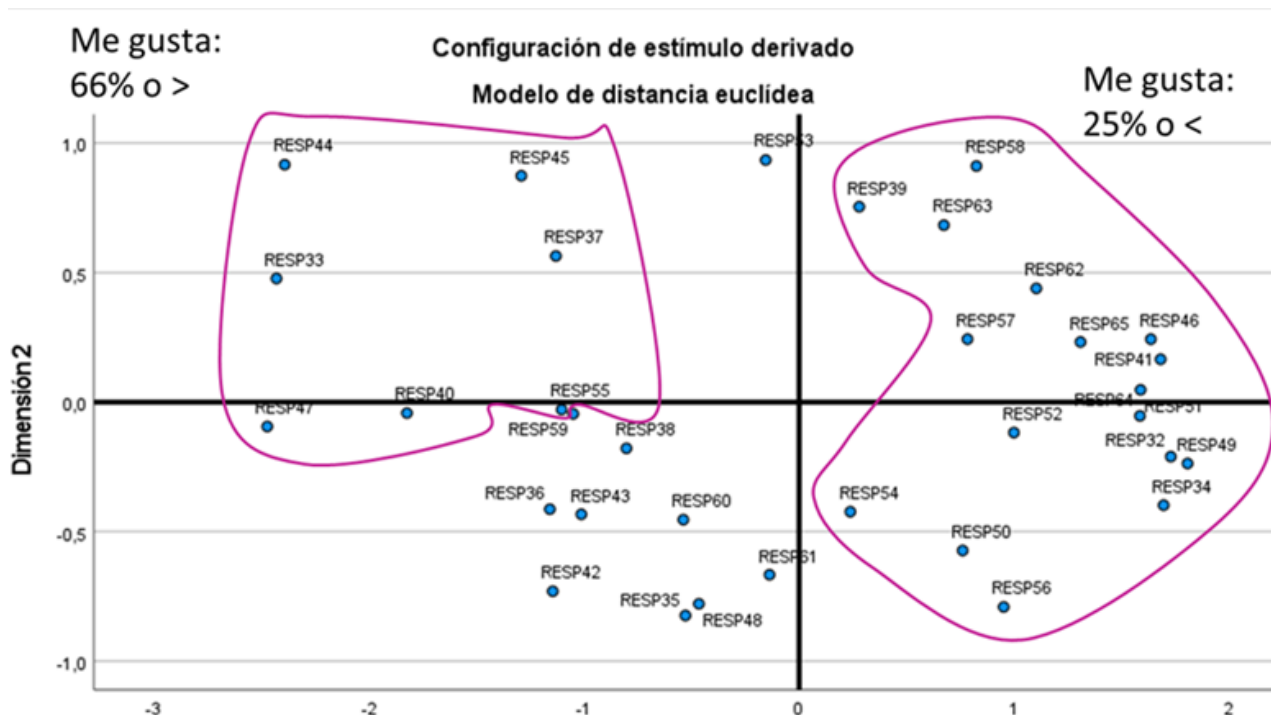


Fig. 3: Preferencias estéticas en la muestra de caballos (dos grupos). De izquierda a derecha, de mayor a menor: figuras que gustan en mayor proporción de personas a figuras que gustan en menor proporción de personas. Diagrama de EMD elaborado en SPSS por Imanol Amayra para el presente estudio.

En el caso de las figuras de cérvido (fig. 4), el porcentaje de figuras que gustan y están dentro del cuartil 75 o cercanos se incrementan. En este caso, el EMD-NM reveló igualmente, niveles adecuados de bondad de ajuste: $RSQ = 0.90$; $S\text{-Stress} = 0.13$.

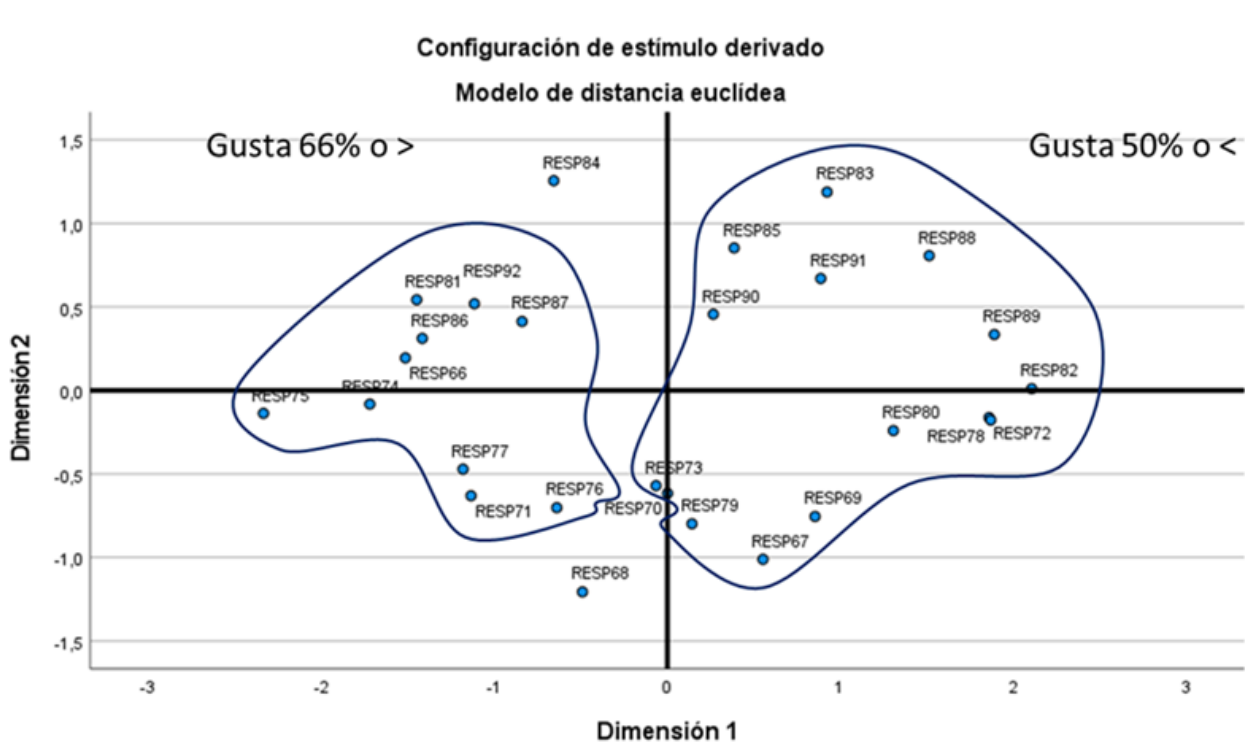


Fig. 4: Preferencias estéticas en la muestra de cérvidos. De izquierda a derecha, de mayor a menor: figuras que gustan en mayor proporción de personas a figuras que gustan en menor proporción de personas. Diagrama de EMD elaborado en SPSS por Imanol Amayra para el presente estudio.

En las figuras 5, 6 y 7 aparecen contrapuestos dos ejemplos significativos, a la izquierda la imagen más preferida, a la derecha la menos preferida.

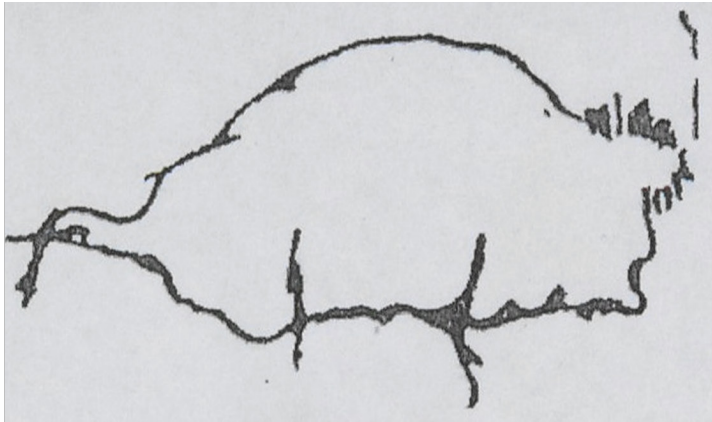


Fig. 5: Figura más preferida (izda; bisonte de Laugerie, código RESP21) versus menos preferida (dcha. Bisonte de Santimamiñe, código RESP26). Ver procedencia de las figuras en Anexo.



Fig. 6: Figura más preferida de caballo (izda.: Chauvet, código RESP33) y menos preferida (dcha: Cueva de Les Combarelles, código RESP64).

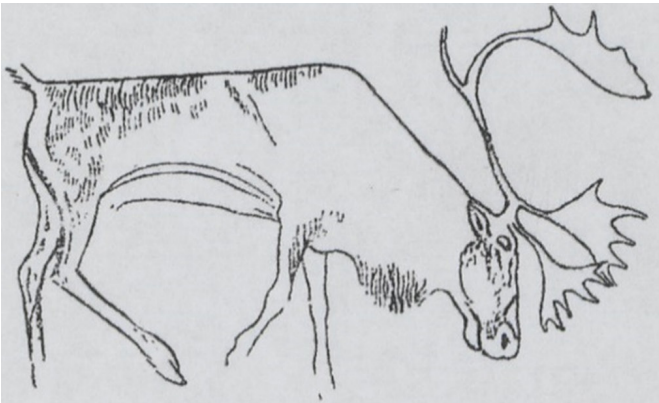


Fig. 7: Figura más preferida de cérvido (izda.: Kessler-Loch, código RESP75) y menos preferida (dcha.: Ojo Guareña, código RESP82).

Cuando se analiza la relación entre la variable género y la preferencia estética por el tipo de animal, no se aprecian diferencias estadísticamente significativas. Tan sólo se aprecia una ligera ventaja en la preferencia de las figuras de bisontes (RESP02, RESP07, RESP15, RESP28) en el género masculino frente al femenino.

Respecto a la relación de la variable edad con el porcentaje de preferencias en función del tipo de animal, en los tres casos se aprecia que las personas de mayor edad presentaron un moderado grado de preferencia positiva hacia los bisontes ($Rho = 0,31$, $p = 0,001$), hacia los caballos ($Rho = 0,319$, $p < 0,001$) y a los cérvidos ($Rho = 0,285$, $p = 0,02$). Las personas más jóvenes (grupo de 18 a 24 años de edad) presentaron un porcentaje de preferencia del 46,40% frente al 63,49% de los más adultos (grupo de 54 a 88 años) en los bisontes, del 35,37% frente al 53,80% en caballos, y del 40,04% frente al 61,15% en los cérvidos.

La discrepancia de gusto entre los dos grupos se presenta en la figura 8, en donde destaca la figura 12 de la muestra de bisontes (al 74,7% de los jóvenes no le gusta, frente al 65,5% de los adultos que les gusta) y la figura 35 de la muestra de caballos (al 89,8% de los jóvenes al que no le gusta frente al 61,4% de los adultos que sí les gusta).



Fig. 8: Preferencias estéticas contrapuestas según la edad: mayor preferencia en adultos (izda.: Bisonte de Altzerri, código RESP12) frente a jóvenes (dcha.: caballo de Ekain, código RESP35).

En el ranking de preferencia (ver tabla 1), tomando como límite el centil 60 en adelante, especialmente en el grupo de adultos, y en la muestra de bisontes, sobresale la predilección hacia figuras realistas, monocromáticas o policromáticas, frente a los contornos negros de la figura representados en fondo blanco. En este último caso, la mayoría de las figuras carecen de modelado interno, y tan sólo se realza el externo: barbas, crinera o los cascos. Sin embargo, también aceptan figuras menos realistas, con menor detalle anatómico. En cambio, el gusto de los más jóvenes es exclusivo hacia las figuras más realistas, con mayor detalle anatómico, más proporcionadas y preferentemente pintadas sobre las grabadas.

De la muestra de caballos, las preferencias en el grupo de adultos son hacia figuras realistas, de fácil identificación en los componentes anatómicos. No existe preferencia por el color, pero sí por el modelado. También aceptan figuras esquemáticas. En los jóvenes existe un gusto más definido, exclusivamente hacia pinturas o grabados realistas, mostrando el mayor rechazo hacia figuras esquemáticas, delineadas como contornos en negro sobre pared o en calcos. Evitan, en cualquier caso, las figuras deformadas, desproporcionadas o en las que faltan elementos anatómicos.

Por último, de la muestra de cérvidos, los adultos prefieren tanto figuras realistas con detalle (modelado interno, externo) como figuras esquemáticas simples sin modelado que delinean de forma clara el contorno del animal. En cambio, los jóvenes prefieren menos las segundas, si bien algunas representaciones naturalistas no parecen de su agrado. Tan sólo aquellas imágenes más realistas caracterizadas por la yuxtaposición de detalles.

Tabla 1. Ranking de preferencias (número de figura)

	Jóvenes (18-24 años)	Adultos (54-88 años)
Bisontes	2, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 21, 22, 23, 28, 30, 31	1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 31
Caballos	33, 40, 44, 45, 47	33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 54, 55, 59, 60, 61
Cérvidos	66, 71, 75, 81, 86	66, 68, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 92

Por último, se analizó la relación entre la disposición de la figura, de las figuras que miran a la izquierda (N= 40) frente a las que miran a la derecha (N=52) y variables como el tipo de animal no apreciándose diferencias significativas (χ^2 (2)= 0.460, p= 0.795). No se aprecia relación entre la preferencia estética y la disposición de la figura (U=1251,0; p= 0.096).

Relación entre tiempo de respuesta con variables sociodemográficas y pictóricas

El tiempo medio de respuesta en función del tipo de animal fue el siguiente: bisontes (2,08 segundos $\pm$ 1,31), caballos (1,44 segundos $\pm$ 0,81) y cérvidos (1,19 segundos $\pm$ 0,55). En conjunto, se revela un decremento en el tiempo de respuesta estadísticamente significativo conforme avanza la prueba de 92 imágenes tal y como revela la prueba de Friedman

($\chi^2 (2) = 126,77$, $p < 0.001$). La comparación por pares según la prueba de ajuste Dunn-Bonferroni revela diferencias estadísticamente significativas entre bisontes-caballos ($p=0,000$), bisontes-cérvidos ($p=0,000$) y caballos-cérvidos ($p=0,017$). Esto revela un fenómeno de acomodación.

No se aprecian diferencias medias por el tiempo de respuesta en función de la variable género, pero sí, en cambio, en la variable edad. En particular, entre el grupo joven y el grupo adulto, el tiempo de respuesta fue menor en los primeros respecto a los segundos en la muestra de bisontes ($U=2931,00$ $p < 0.001$), caballos ($U=3792,00$; $p < 0,001$) y cérvidos ($U=3321,00$, $p < 0,001$). No se aprecia relación entre la duración en el tiempo de respuesta y la variable género y la orientación de la figura (derecha o izquierda).

También se aprecia una relación estadísticamente significativa entre aquellas personas que demostraron mayor preferencia positiva hacia las figuras de bisontes (% más alto) y mayor tiempo de respuesta ($Rho = 0,37$, $p < 0.001$), entre la preferencia estética positiva hacia las figuras de caballo y el tiempo medio de respuesta ($Rho = 0,402$; $p < 0.001$), entre la preferencia estética positiva hacia las figuras de cérvido y el tiempo de respuesta ($Rho = 0.288$, $p = 0.02$). Por otro lado, el tiempo medio de respuesta entre los tres tipos de figuras mostraron correlaciones estadísticamente significativas.

Con el fin de analizar el peso de las variables predictivas del tiempo de respuesta se realizó un modelo de regresión sobre qué variables predecían mejor el tiempo de respuesta, la edad y/o el porcentaje medio de preferencia estética positiva. El resultado señala la mayor relación de la edad en las imágenes de bisonte ($R^2a = 0,521$; $\beta = 0,722$ $p < 0,001$), en caballos ($R^2a = 0,332$; $\beta = 0,581$ $p < 0,001$), y en cérvidos ($R^2a = 0,203$; $\beta = 0,458$ $p < 0,001$).

En suma, aquellas personas de edad adulta que presentaron porcentajes de preferencia positiva más altos fueron lo que dedicaron más tiempo en responder a cada imagen, como aparece recogido en las dos gráficas medias según el tiempo medios de respuesta en las 92 figuras en donde se aprecia que conforme la edad es mayor, el tiempo de respuesta es mayor (ver fig. 9).

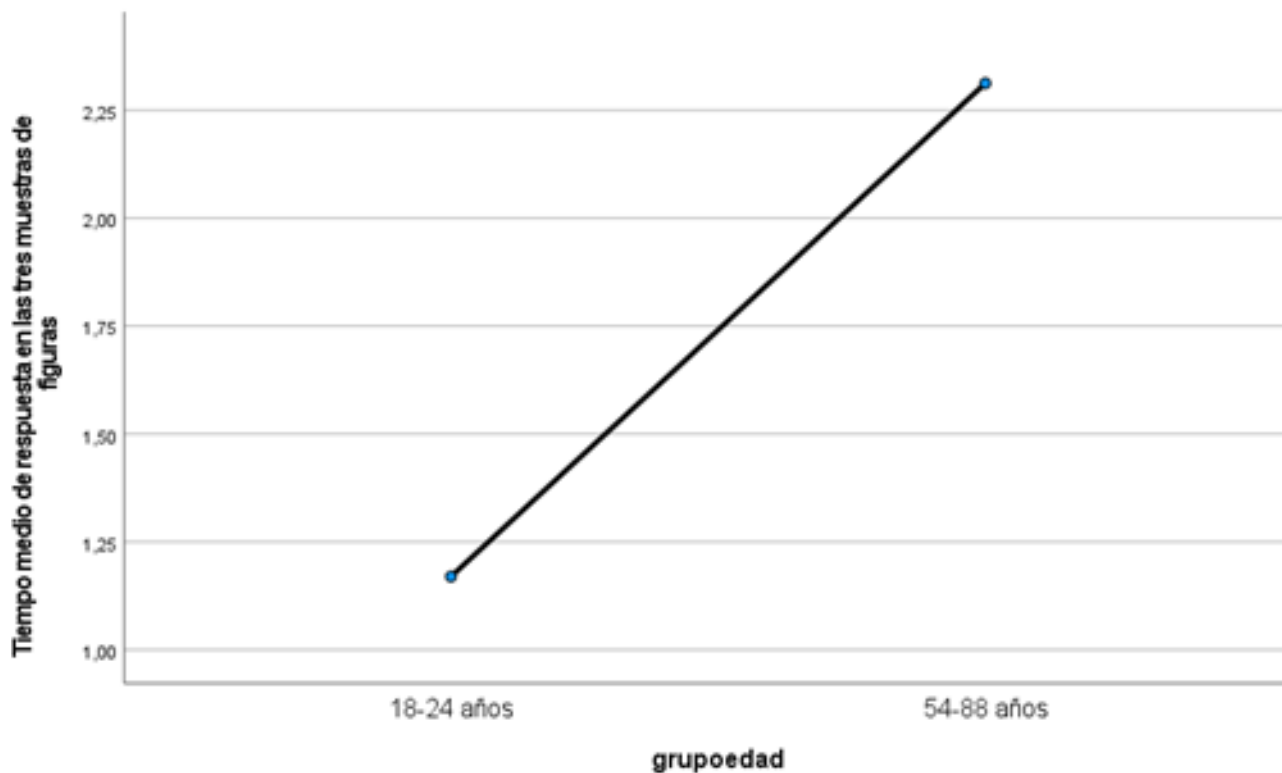


Fig. 9: Relación inversa entre edad cronológica y tiempo de respuesta. Diagrama elaborado en SPSS por Imanol Amayra para el presente estudio.

Por último, si bien el tiempo de respuesta se incrementa en aquellas personas que muestran una tendencia de respuesta positiva hacia el conjunto de 92 imágenes, si se analizan de forma comparativa aquellas imágenes que presentan un mayor grado de preferencia (ver fig. 10 (cuartil 1: 75% o >)) y las que presentan menor grado de preferencia (cuartil 3: 25% o >), no se aprecia relación con el tiempo de respuesta medio en la muestra total de participantes (N=116).



Fig. 10: No diferencia en tiempo de respuesta entre figura más preferida (izda.: Bisonte de Niaux, código RESP07) y menos (dcha.: ciervo de Las Chimeneas, código RESP89).

De hecho, cuando se intenta identificar patrones de preferencia estética a partir del tiempo de respuesta, el grado de discriminación parece ser más confuso en las tres muestras. Un ejemplo de ello es el resultado obtenido con una de las muestras, la de los cérvidos (ver figura 11) en la que no es posible identificar de forma clara con el EMD-M grupos bien definidos en preferencia estética en la muestra de cérvidos. En tal sentido los indicadores de bondad de ajuste no son aceptables $RSQ=0.54$; $S\text{-Stress}=0.34$.

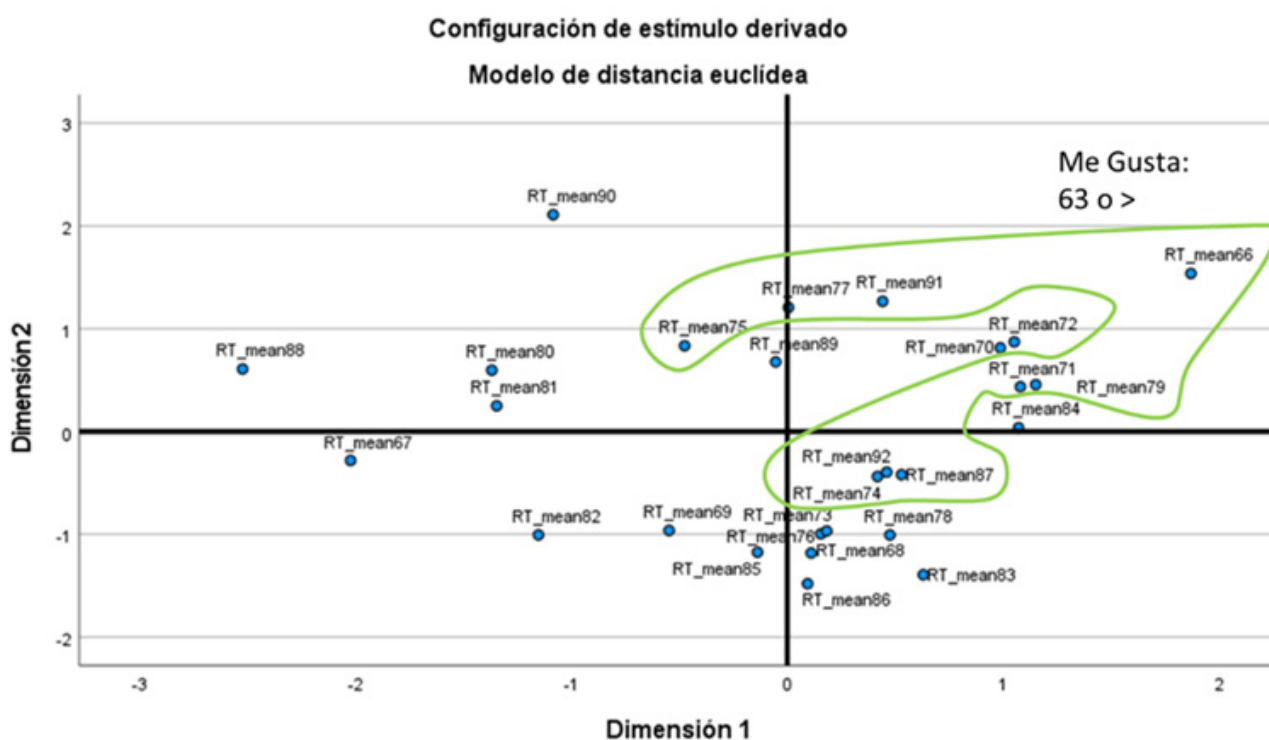


Fig. 11: Valor discriminante del tiempo de respuesta y preferencia estética en cérvidos. Diagrama elaborado en SPSS por Imanol Amayra para el presente estudio.

En conjunto, este último análisis revela el valor confuso del tiempo de respuesta cuando se analiza de forma conjunta a los 116 casos. Esto sucede en menor medida en el grupo de casos de personas adultas (54-88 años) en las que el EMD-M reveló niveles más altos de bondad de ajuste, sin llegar a los valores mínimos $RSQ=0.88$.

Discusión de resultados

En el presente estudio se ha analizado el grado de preferencia estética hacia una muestra de 92 figuras pintadas y grabadas de bisonte, caballo y cérvido del Paleolítico Superior europeo. A tal fin se ha examinado la influencia de variables sociodemográficas, como la edad y el género, y se ha considerado el valor explicativo en el nivel de preferencia estética del propio juicio y del tiempo de respuesta dedicado a cada figura.

En conjunto, los datos revelan un grado de preferencia moderado hacia las imágenes paleolíticas presentadas. Si tomamos como criterio de corte el centil 60 hacia arriba para considerar un nivel moderadamente alto, el nivel de apreciación estética, y si consideramos la variable edad de los participantes, entonces, aproximadamente, el 25 % de las figuras despertó interés estético en la muestra estudiada de jóvenes, frente al 55% de los adultos. En el colectivo más joven el interés fue claro hacia aquellas figuras con mayor detalle, contornos más precisos, con presencia de modelado interno y externo, con preferencia hacia las pinturas pintadas sobre las grabadas y, en su conjunto, más realistas o parecidas al natural. El colectivo de las personas de adultas incluye entre sus gustos las mismas figuras de los jóvenes, pero añaden otras en las que el contorno externo que define el animal está exento a veces de otros detalles que le acompañan. Aceptan no sólo las figuras más realistas, sino también las más esquemáticas, tanto en pintura como en grabado. Su gusto es más abierto y dispuesto a aceptar la simplicidad o el esquematismo. Sin embargo, coinciden con los jóvenes en rechazar las figuras más desproporcionadas, en las que la deformidad de una parte significativa de la anatomía o de la totalidad de la figura parece evidente.

Como curiosidad, la mayor preferencia entre las figuras presentadas coincide en algunos casos con las más icónicas o representadas en libros, catálogos o videos, como el caballo “chino” de Lascaux (73,3%), el bisonte de Niaux (79,3%), sin embargo, otras más reconocibles, como un bisonte de Altamira apenas superó el 49%, siendo algo superior el grado de preferencia del caballo moteado de Pech Merle (57,8%). Otras, en cambio, que son aparentemente menos frecuentes y más originales en el arte paleolítico, como el bisonte tamponado en rojo de Marsoulas (Fritz *et al.* 2016) o el caballo de Mayenne (Pigeaud 2002), apenas superan el 23,3% y el 10% de preferencias respectivamente.

A partir de lo expuesto, se confirma la tendencia positiva apuntada hacia las figuras más realistas en detrimento de las más abstractas o menos reconocibles. Resulta que las imágenes más distintivas son más memorables que las menos distintivas (Standing 1973). Por otro lado, la alta similitud de estilo, así percibido para el público en general, que descubre que las figuras están representadas según un mismo patrón (erguidas, estáticas, en perfil, aisladas y delineadas con el contorno y, en muchos casos, carentes de color) es posible que haya provocado una sensación de una fuerte similitud. Esto último ha podido diluir el efecto de superioridad estética o de distintividad que se espera en las imágenes creativas y originales (Kiphart *et al.* 1984). Este sería el caso de la menor apreciación obtenida, por ejemplo, en los caballos moteados de Pech Merle o en el bisonte de Marsoulas (Fritz *et al.* 2016), con un tipo de representación menos frecuente en el muestrario paleolítico.

En estos ejemplos de figuras con mayor grado de abstracción o deformación la información aportada por la imagen puede resultar poco significativa. Quizás la rareza que comportan hace que se identifiquen o recuerde peor, y a la postre no sean valoradas positivamente. Este tipo de imágenes encajan menos con los prototipos almacenados en la memoria a largo plazo visual. En cambio, las figuras que presentan mayor número de detalles, con un grado de complejidad intermedia, con contornos más precisos y delineados son las mejor valoradas al

relacionarse más con los esquemas o prototipos ya existentes. En suma, las personas tienden a reconocer mejor los miembros típicos, con alto grado de parecido, que tienen muchos rasgos en común con otros miembros de la misma categoría semántica ya almacenados. La percepción técnica que se deduce de este conocimiento acumulado puede explicar el rechazo hacia aquellas imágenes cuya desproporción en algunos de sus componentes (p.ej. cabeza, vientre) no se atiene al canon del orden anatómico.

En el estudio de preferencias estéticas llama la atención la mayor preferencia hacia dos tipos de imagen, bisonte y cérvidos, frente a la de caballo. Este hecho puede estar relacionado con el mayor número de figuras de caballo que presentan algún grado de esquematismo o desproporción. En este último caso, dichas exageraciones parecen no ser entendidas como una posible licencia artística, principalmente dentro del colectivo de personas jóvenes, siendo algo más toleradas en el colectivo adulto.

En el estudio de preferencias estéticas no se revelaron diferencias significativas en función de la variable género. Sin embargo, este resultado debe ser tomado con precaución dado el evidente desequilibrio entre géneros presentes en el estudio. El porcentaje más significativo fueron mujeres (77,6%). Nuestro estudio coincidiría parcialmente con los datos aportados con otro estudio efectuado con grandes muestras de población que señala que el colectivo femenino presenta menos sesgos artísticos y mayor apertura estética a todo tipo de representaciones (Silva 2006). No obstante, el colectivo femenino de jóvenes del grupo de estudiantes pareció comportarse de forma más restrictiva que los adultos.

Parece claro que la edad es la variable que determina la mayor apertura hacia el gusto estético. Esto es congruente con los estudios ya presentados en el presente trabajo que apuntan a que las personas de mayor edad, que poseen un mayor grado de inteligencia cristalizada, es decir, de un mayor conocimiento acumulativo sobre diferentes cuestiones relacionadas con la ciencia o el arte, son las que presentan una predisposición más positiva. La formación recibida por estas personas durante su vida académica ha podido favorecer esta actitud. Hasta hace algunas décadas, la formación en materias de Historia, como Historia del Arte, estaba más presente en el currículum académico de las personas con edad superior a los 50 años. Esto ocurre en mucha menor medida en la formación de bachillerato actual, en la que los conocimientos de estas disciplinas humanísticas se han reducido en el número de años de dedicación. La crisis de las Humanidades afecta de lleno a la generación de jóvenes entre los que se encuentran los participantes del presente estudio.

De todos modos, las figuras paleolíticas carecen de nombre y apellidos, por tanto, el registro que tenemos de ellas hace que sea más difícil recordarlas y apreciarlas. Podemos recordar un cuadro concreto de Velázquez, de El Greco o de Modigliani. Hemos aprendido a relacionar sus formas y colores especiales, los contornos característicos de sus rostros o la composición con su autor e incluso con su ubicación actual. Esto parece mucho más difícil en las imágenes paleolíticas. Por el estudio psicológico de la memoria sabemos que las informaciones más perdurables y útiles para la persona son las que se han codificado dualmente. Es decir,

cuando las imágenes gráficas son estudiadas (p.ej. Gernika), evocan una etiqueta verbal (p.ej. Picasso), por lo que de esta manera se almacenan en la memoria dos representaciones mnésicas: visual y verbal (Paivio 1975). En otras palabras, la imagen de un bisonte desencadena de forma simultánea la palabra “bisonte”. Si a esa etiqueta se suma otra, por ejemplo, bisonte dormido y un lugar, pongamos, Altamira, entonces el nivel de codificación mnésica será cada vez mejor. Si además esta imagen aparece constantemente en revistas, libros o películas entonces quizás mostremos mayor familiaridad y actitud positiva. Esto es excepcional en el arte paleolítico, casi nadie, excepto los expertos recuerdan a una imagen de Pech Merle, Niaux, Santimamiñe, Foz Coa. Falta el encuadre, la contingencia asociativa con el lugar. Las imágenes paleolíticas, con frecuencia, no forman parte de composiciones, se suelen presentar de forma aislada, como retratos suspendidos que a su vez son muy parecidos por su simplicidad para el ojo inocente a otros retratos de animales. Tan sólo la abundancia de determinados detalles las hace únicas y distintivas. La elevada similitud de la mayoría de las figuras favorece que sean categorizadas como un estilo, pero también entorpece que se reconozca su originalidad individual, una de las cualidades más apreciadas a nivel artístico. Una forma de romper con esta dinámica son ciertos planteamientos metodológicos, como los de la atribución de autoría del arte paleolítico que permite analizar cada obra de forma separada, en sus componentes gráficos, y a través de mecanismos estadísticos, buscar las similitudes y diferencias de cada obra con otras e incluso identificar escuelas (Apellániz y Amayra 2014).

Además de la edad o del conocimiento previo, otra de las variables que ha podido influir en el porcentaje de preferencias estéticas quizá tenga que ver con el tiempo de exposición de las figuras. Un total de 92 figuras fueron presentadas de forma ininterrumpida durante un espacio breve de tiempo. Es posible que el/la participante sintiera una presión temporal durante la tarea (para terminar cuanto antes), lo que pudo dar lugar a una estrategia evocativa familiar. El resultado es que se ha podido generar una apreciación estética basada en la similitud global, producto de procesos no analíticos, holísticos, que no permiten estudiar de forma pausada los rasgos característicos de cada figura. De esta forma algunas figuras que carecían de la suficiente nitidez o detalle, a pesar de tener evidentes valores artísticos para los expertos, no han sido calificadas suficientemente.

Parece claro que incrementar la cantidad de tiempo de una imagen da lugar a resultados más altos en cuanto a la precisión. En tal sentido, en el presente estudio el tiempo de exposición fue “elegido” por los/as participantes, en el sentido en el que la imagen permanecía en la pantalla hasta que emitían el juicio estético. Por lo tanto, el estudio mantiene los intervalos temporales propuestos por diferentes autores para que se produzca un reconocimiento casi perfecto de la imagen, estamos hablando de dos segundos (Gaffan 1978; Tversky y Sherman 1975). Este límite supera con creces el propuesto por otros que oscila entre los 30 ms y los 300 ms (Augustin *et al.* 2008; Khaw *et al.* 2019; Locher *et al.* 2007).

Durante este espacio de tiempo el ojo humano mínimamente entrenado puede analizar los rasgos principales del percepto gráfico, identificar sus componentes, valorarlos y emitir un juicio. En el caso del procedimiento seguido, entendimos que la magnitud del tiempo de res-

puesta podría ser un indicador del grado de preferencia estética. Encontramos que los jóvenes respondían más rápido que los mayores, si bien sólo se apreció una moderada relación significativa en estos últimos entre el mayor tiempo de tiempo de respuesta, y el porcentaje de valoraciones positivas otorgadas a las figuras. Cuando se analizó a profundidad si era posible identificar en los gráficos de escalamiento multidimensional las figuras que anteriormente habían recibido las mejores o peores valoraciones estéticas a través de los indicadores de tiempo de respuesta, la capacidad discriminante de los modelos fue moderadamente baja frente a la obtenida con los simples juicios estéticos. El grado de discriminación fue muy bajo en el colectivo de jóvenes y mejor en el de adultos, lo que confirma la relación estadística antes mencionada. Las personas de mayor de edad dedicaron quizás más tiempo al análisis de cada figura, debido a su mayor curiosidad, conocimiento previo o disposición positiva hacia el arte. Es probable que el mayor tiempo de respuesta de este colectivo nos esté indicando que el grado de procesamiento de la información fue más profundo que el de los jóvenes, que prestaron mayor atención a los detalles de las formas o colores. De hecho, una de las cuestiones que sobresalen en el estudio es que los más adultos no desecharon ciertas figuras con trazo gráfico más débil que exigían mayor nivel de atención.

Una de las incógnitas que encierra el estudio de la tasa de respuesta es que es posible atisbar en los escalamientos que los grupos de figuras de mayor valoración se entremezclan con otras de valoración algo inferior. Por tanto, el continuum gráfico bidimensional del EMD necesitaría de un análisis posterior para poder establecer dentro de los indicadores de tipo psicofisiológico (p.e.j tiempo de reacción; fijación ocular) nuevos procedimientos de clasificación menos discretos que permitiesen identificar grupos de personas intermedios entre las dos categorías empleadas en nuestro estudio (Me gusta/No me gusta). Las escalas de razón de la medición de variables fisiológicas parecen reñidas con las escalas binarias, excesivamente discretas, seguidas en el estudio. Por ello, en el análisis de las preferencias estéticas, de igual manera, sería de interés a la hora de preguntar de forma explícita sobre las figuras utilizar escalas que permitan a la persona otorgar una puntuación intermedia entre 0 y 1. Este sistema de escalas tipo Likert son las utilizadas más frecuentemente en el ámbito psicométrico. En cuanto a la forma de presentación de las imágenes mediante el programa del ordenador, la secuencia seguida no utilizó un criterio experimental de contrabalanceo. Convendría analizar en el futuro este efecto de orden y comprobar si presentando una categoría de figuras de animal antes o después que otra puede afectar a la percepción estética final y, sobre todo, a la fatiga o al aburrimiento.

Otro problema que afecta a los resultados del estudio tiene que ver con los sesgos del tipo de muestra. Tanto el grupo de adultos como el de estudiantes de grado procedían de un entorno universitario. Convendría en un futuro incluir personas que representen a otros colectivos (p. ej.: niños, adultos con estudios no superiores o personas mayores con escasa formación).

Por último, una limitación al estudio propuesto tiene que ver con variables situacionales y sobre las personas. Respecto a las primeras, la mezcla de fotografías a color, de reproducciones de calcos simples de imágenes paleolíticas grabadas y de las formas muy diversas del

soporte en las que se presentan, demuestran la heterogeneidad de la muestra respecto a la calidad formal. Esto último ha podido incidir en la valoración estética. Este mismo fenómeno puede observarse en el entorno natural, donde muchas de estas figuras aparecen mezcladas con otras en forma de paneles con distintas formas, orientaciones, calidad del trazo y tamaño generando un aparente desorden perceptivo en el espectador (p. ej.: paneles de grabados de caballo de Les Combarelles). En cualquier caso, convendría en el futuro analizar el efecto comparativo del efecto de la naturaleza de las representaciones, tomándolo como variable de análisis. En el presente estudio esto no ha sido posible, dado el desigual número entre las figuras grabadas, pintadas o los dibujos de calcos. Debería procurarse equilibrar en un futuro el número de diferentes modalidades de imágenes. En relación a las variables de la persona sería interesante valorar el papel de la experiencia estética previa, y, en particular, del grado de familiaridad con las representaciones prehistóricas.

En resumen, el presente estudio revela que las preferencias estéticas hacia el arte del Paleolítico Superior siguen patrones muy parecidos a los observados en otros estudios efectuados con arte renacentista, barroco o modernista. El interés que muestran las personas está condicionado por mecanismos mentales basados en el valor por el orden de las imágenes, la evitación hacia las formas ambiguas e indeterminadas y la búsqueda de la analogía de la imagen con la realidad. Estos principios son comunes a todas las personas evaluadas. No obstante, la apertura hacia el arte es mayor en los adultos, que no reniegan del esquematismo o de la abstracción. Esta circunstancia es menos entendida por los jóvenes que parecen no aceptar que el esquematismo es, en sí mismo, una forma artística elaborada y no un ejemplo de actividad mental primitiva.

Este trabajo ha supuesto una primera aproximación al gusto estético de dos muestras de personas con edades distintas, pero que coinciden al enfrentarse a un mismo reto: percibir y calificar imágenes que no han pertenecido a sus respectivas épocas; imágenes que se remontan a un momento de la historia poco conocida, de la que apenas quedan vestigios técnicos y artísticos, pero que constituyen, hasta nuestro conocimiento, el origen de las primeras formas artísticas complejas, desconocidas para el público. Se trata de la primera revolución cognitiva en la que, a través de la explosión de imágenes representadas en cuevas, abrigos, trozos de marfil o de hueso, el ser humano supo plasmar lo que estaba viendo; una transmisión organizada de conocimientos a través del arte que permite en la actualidad a otros investigadores de disciplinas distantes poder reconstruir el origen de sus propios conocimientos científicos. En suma, la aparente “inutilidad” del arte es imprescindible y útil para el descubrimiento de nuevos principios y leyes científicas en disciplinas como la Genética, la Biología Evolutiva, la Psicología Evolutiva o la Antropología y para promoverlo en la formación de nuevos estudiantes.

Bibliografía:

- Apellániz, Juan María, Rosa Ruiz Idarraga e Imanol Amayra. "La autoría y la experimentación en el arte decorativo del Paleolítico. La atribución de autoría contrastada por la experimentación y la estructura lógica de las hipótesis." *Cuadernos de Arqueología*, no. 19 (2002).
- Apellániz, Juan María e Imanol Amayra. *La forma del dibujo figurativo paleolítico a través de la experimentación. Una aproximación desde la Prehistoria y la Psicología Cognitiva*. Universidad de Deusto, 2008.
- Apellániz, Juan María e Imanol Amayra. "La atribución de la autoría a partir del análisis de la forma del dibujo figurativo paleolítico y experimental: aplicación de un modelo de escalamiento multidimensional." En *La investigación experimental aplicada a la Arqueología*, editado por A. Morgado, J. Baena y D. García González. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada, 2011.
- Apellániz, Juan María e Imanol Amayra. *La atribución de la autoría de las figuraciones paleolíticas: avances metodológicos desde la Prehistoria y la Psicología cognitiva*. Universidad de Deusto, 2014.
- Augustin, M. Dorothee y Helmut Leder. "Art expertise: a study of concepts and conceptual spaces." *Psychological Science* 48, no. 2 (2006): 135-156. Recuperado de <https://psycnet.apa.org/record/2006-10718-004>
- Augustin, M. Dorothee, Helmut Leder, Florian Hutzler y Claus-Christian Carbon. "Style follows content: on the microgenesis of art perception." *Acta Psychologica* 128, no. 1 (2008): 127-138. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2007.11.006>
- Axelsson, Östen. "Towards a psychology of photography: Dimensions underlying aesthetic appeal of photographs." *Perceptual and Motor Skills* 105, no. 2 (2007): 411-434. <https://doi.org/10.2466/PMS.105.6.411-434>
- Barrow, John David. *El universo como obra de arte*. Drakontos Crítica, 2007.
- Berlyne, Daniel Ellis. "Similarity and preference judgments of Indian and Canadian subjects to western paintings." *International Journal of Psychology* 11, no. 1 (1976): 43-55. <https://doi.org/10.1080/00207597608247346>
- Berlyne, Daniel Ellis y James C. Ogilvie. "Dimensions of perception of paintings." En *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*, editado por D. E. Berlyne. Hemisphere, 1974.

- Bordens, Kenneth S. "Contextual information, artistic style and the perception of art." *Empirical Studies of the Arts* 28, no. 1 (2010): 111–130. <https://doi.org/10.2190/EM.28.1.g>
- Breuil, Henri. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Études de la Documentation Pré-historique, 1952.
- Cacchione, Trix, Wenke Möhring y Evelyn Bertin. "What is it about Picasso? Infants' categorical and discriminatory abilities in the visual arts." *Psychology and Aesthetics, Creativity and the Arts* 5, no. 4 (2011): 370-378. <https://doi.org/10.1037/a0024129>
- Curtis, Gregory. *The cave painters: probing the mysteries of the world's first artists*. Alfred A. Knopf, 2006.
- Fritz, Carole y Gilles Tosello. "The hidden meaning forms: methods of recording paleolithic parietal art." *Journal of Archaeological Method and Theory* 14, no. 1 (2007): 48-79. <https://doi.org/10.1007/s10816-007-9027-3>
- Fritz, Carole, Mark D. Willis y Gilles Tosello. "Reconstructing Paleolithic cave art: The example of Marsoulas Cave (France)." *Journal of Archaeological Science: Reports* 10, (2016): 910-916. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2016.05.012>
- Gaffan, David. "Measurement of trace strength in memory for pictures." *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 30, (1978): 263-281. <https://doi.org/10.1080/14640747808400674>
- Glazek, Kuba. "Visual and motor processing in visual artists: Implications for cognitive and neural mechanism." *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 6, no. 2 (2012): 155-167. <https://doi.org/10.1037/a0025184>
- Halverson, John. "Paleolithic art and cognition". *The Journal of Psychology* 126, no. 3 (1992): 221-236. <https://doi.org/10.1080/00223980.1992.10543357>
- Hernández Bélver, Manuel. "Medidas de valoración estética en alumnos de Bellas Artes (II)." *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 2 (1989): 41-54. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157939>
- Imamoglu, Çagri. "Complexity, liking and familiarity: Architecture and non-architecture Turkish students' assessments of traditional and modern house facades." *Journal of Environmental Psychology* 20, no. 1 (2000): 5-16. <https://doi.org/10.1006/jevp.1999.0155>
- Ishai, Alomit, Scott L. Fairhall y Robert Pepperell. "Perception, memory and aesthetics of indeterminate art." *Brain Research Bulletin* 73, nos. 4-6 (2007): 319-324. <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2007.04.009>

- Johnson, Morgan G., Jeffrey A. Muday y James A. Schirillo. "When viewing variations in paintings by mondrian, aesthetic preferences correlate with pupil size." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 4, no. 3 (2010): 161-167. <https://doi.org/10.1037/a0018155>
- Khaw, Mel W., Phoebe Nichols y David Freedberg. "Speed of person perception affects immediate and ongoing aesthetic evaluation." *Acta Psychologica* 197, (2019): 166–176. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2019.05.006>
- Kettlewell, Neil, Sara Lipscomb, Liz Evans y Karl Rosston. "The effect of subject matter and degree of realism on aesthetic preferences for paintings." *Empirical Studies of the Arts* 8, no. 1 (1990): 85–93. <https://doi.org/10.2190/Y8JA-3GUR-M08C-BPEC>
- Kiphart, Michael J., Douglas D. Sjogren, Ross J. Loomis y Henry A. Cross. "Recognition of homogeneous and heterogeneous pictures as a function of viewing context." *Bulletin Psychonomic Society* 23, (1985): 109–112. <https://doi.org/10.3758/BF03329796>
- Leder, Helmut, Siegrun Bär y Sascha Topolinski. "Covert Painting Simulations Influence Aesthetic Appreciation of Artworks." *Psychological Science* 23, no. 12 (2012): 1479–1481. <https://doi.org/10.1177/0956797612452866>
- Locher, Paul, Elizabeth A. Krupinski, Claudia Mello-Thoms y Calvin F. Nodine. "Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience." *Spatial Vision* 21, nos. 1-2 (2007): 55-77. <https://doi.org/10.1163/156856807782753868>
- Luquet, Georges-Henri. *Le dessin enfantin*. Alcan, 1927.
- Martindale, Colin, Kathleen Moore y Alan West, "Relationship of preference judgments to typicality, novelty, and mere exposure." *Empirical Studies of the Arts* 6, no. 1 (1988): 79–96. <https://doi.org/10.2190/MCAJ-0GQT-DJTL-LNQD>
- Massironi, Manfredo. *The psychology of graphic images: Seeing, drawing, communicating*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.
- Mastandrea, Stefano, Gabriella Bartoli y Giuseppe Carrus. "The automatic aesthetic evaluation of different art and architectural styles." *Psychology and Aesthetics, Creativity and the Arts* 5, no. 2 (2011): 126-134. <https://doi.org/10.1037/a0021126>
- Munsinger, Harry y William Kessen. "Uncertainty, structure, and preference." *Psychological Monographs: General and Applied* 78, no. 9 (1964): 1–24. <https://doi.org/10.1037/h0093865>

Nakaguchi, Shigeki, Taisei Kondo, Yuma Taniyama et al. "Universality and superiority in preference for chromatic composition of art paintings." *Scientific Reports* 12, no. 1 (2022). <https://doi.org/10.1038/s41598-022-08365-z>

Nascimento, Sérgio M. V., Anke Marit Albers y Karl R. Gegenfurtner. "Naturalness and aesthetics of colors – Preference for color compositions perceived as natural." *Vision Research* 185, (2021): 98-110. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2021.03.010>

Pelowski, Matthew, Patrick S. Markey, Michael Forster, Gernot Gerger y Helmut Leder. "Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates." *Physics of life reviews* 21, (2017): 80–125. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2017.02.003>

Paivio, Allan. "Perceptual comparisons through the mind's eye". *Memory & Cognition*, 3 (1975): 635-647

Pigeaud, Romain. "La grotte ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): grotte-limite aux marges du monde anté-magdalénien." *L'Anthropologie* 106, no. 4 (2002): 445-489. [https://doi.org/10.1016/S0003-5521\(02\)01123-8](https://doi.org/10.1016/S0003-5521(02)01123-8)

Pihko, Elina, Anne Virtanen, Veli-Matti Saarinen, Sebastian Pannasch, Lotta Hirvenkari, Timo Tossavainen, Arto Haapala y Riitta Hari. "Experiencing art: the influence of expertise and painting abstraction level." *Frontiers in Human Neuroscience* 5, no. 94 (2011): 1-10. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00094>

Porr, Martin. "Paleolithic art as cultural memory: A case study of the aurignacian art of southwest Germany." *Cambridge Archaeological Journal* 20, no. 1 (2010): 87-108. <https://doi.org/10.1017/S0959774310000065>

Pugach, Cameron, Helmut Leder y Daniel J. Graham. "How stable are human aesthetic preferences across the lifespan?" *Frontiers in Human Neuroscience* 11, (2017). <https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00289>

Rock, Irvin. *The logic of perception*. Cambridge MA, 1983.

Salkind, Leni y Neil J. Salkind. "Gender and Age Differences in Preference for Works of Art." *Studies in Art Education* 38, no. 4 (1997): 246–256. <https://doi.org/10.1080/00393541.1997.11650013>

Sanchidrián, José Luis. *Manual de arte prehistórico*. 3ª Edición. Ariel, 2008.

Silva, Elizabeth B. "Distinction through visual art." *Cultural Trends* 15, nos. 2-3 (2006): 141-158. <https://doi.org/10.1080/09548960600712942>

Swami, Viren. "Context matters: Investigating the impact of contextual information on aesthetic appreciation of paintings by Max Ernst and Pablo Picasso." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7, no. 3 (2013): 285-295. <https://doi.org/10.1037/a0030965>

Tchalenko, John. "Segmentation and accuracy in copying and drawing: Experts and beginners." *Vision Research* 49, no. 8 (2009): 791-800. <https://doi.org/10.1016/j.vis-res.2009.02.012>

Tversky, Barbara y Tracy Sherman. "Picture memory improves with longer on time and off time." *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory* 104, no. 2 (1975): 300-305. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.1.2.114>

Van Geert, Eline y Johan Wagemans. "Order, complexity, and aesthetic appreciation." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 14, no. 2 (2020): 135-154. <https://doi.org/10.1037/aca0000224>

Van Geert, Eline y Johan Wagemans. "Order, complexity, and aesthetic preferences for neatly organized compositions." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 15, no. 3 (2021): 484-504. <https://doi.org/10.1037/aca0000276>

Van Sommers, Peter. *Drawing and cognition*. Cambridge University Press, 1984.

Verworn, Max. *Kinderkunst und Urgeschichte. Korrespondenz der deutschen anthropologischen Gesellschaft* (1907): 42-46.

Verworn, Max. *Zur Psychologie der primitiven Kunst*. Jena, 1917.

Anexo I. Aspectos técnicos del estudio

Muestra

Una muestra incidental de 116 personas participó en el estudio, todas ellas procedentes del País Vasco, y que acudían a procesos formativos en la Universidad de Deusto. De este total, 75 personas tenían edades comprendidas entre 18 y 24 años ($M=20,29 \pm 1,16$ años) y 41 personas se situaban entre 54 y 88 años ($M=66,41 \pm 6,91$ años). Mientras que el grupo de personas más jóvenes estaban cursando los estudios del Grado en Psicología de la Universidad de Deusto, el grupo de adultos mayores asistían a la formación permanente de Ocio Cultural Universitario.

Respecto a su distribución por género, se aprecian diferencias estadísticamente significativas ($\chi^2(1)=5,35$, $p=0,02$) entre el grupo 1 (18-24 años) y el grupo 2 (54-88 años), en el sentido de que el grupo de adultos presentó un porcentaje significativamente mayor de personas de género masculino (33,3%) que el grupo de estudiantes (14,7%).

Respecto a los criterios de inclusión seguidos para participar en el estudio, estos fueron: a) Mayor de 18 años; b) Consentimiento en participar en el estudio; c) Mínimo conocimiento de herramientas informáticas. En cuanto a los criterios de exclusión: a) Fotosensibilidad a la pantalla del ordenador; b) Problemas visuales graves que pudieran afectar a la percepción de imágenes.

En cuanto a los criterios seguidos en la selección de las imágenes paleolíticas pintadas y grabadas, fueron los siguientes: a) Imágenes completas de contorno del animal; b) Representaciones más naturalistas versus más esquemáticas; c) Presencia o no de modelado interno y externo; d) Presencia o no del color, desde monocromático hasta policromático; e) Disposición de la figura: mirando hacia la izquierda o hacia la derecha; f) Especie de animal: bisonte, caballo y cévido. En el muestrario de las 92 figuras aparece una descripción de tres variables: tipo de animal, disposición (cabeza mirando hacia la derecha o la izquierda) y grado de realismo (entendido como la identificación rápida del animal a partir de la nitidez mayor número de rasgos y/o en mejor proporción).

Todas las imágenes escogidas para la muestra aparecen pintadas o grabadas de forma erguida, estática y en perfil. En la medida de la posible, las imágenes presentan un grado elevado de isomorfismo, manteniendo la disposición estructural y espacial de las partes del animal a efectos de su fácil reconocimiento. Esto último parece menos evidente en una pequeña muestra de figuras, principalmente del catálogo de figuras grabadas, con un moderado grado de esquematismo. El acceso al conjunto de figuras y de la tarea experimental puede realizarse a través del repositorio *Open Science Framework* (<https://osf.io/365pd/>).

Instrumentos

Se recogieron datos sociodemográficos de edad y género a través de preguntas cerradas. Por otro lado, para la recogida de los datos de preferencia estética se diseñó un programa de ordenador utilizando el software *PsychoPy* que consistió en una aplicación que presentaba un total de 92 estímulos relacionados con imágenes paleolíticas: 31 representaciones de bisonte (fig. RESP1-31), 34 de caballo (fig. RESP32-65) y 27 de cérvido (fig. RESP66-92). Este programa permite además recoger las variables de respuesta y guardarlas en un fichero. En concreto, respecto a las variables relacionadas con la percepción estética, el programa recogió dos variables dependientes: a) Modalidad de respuesta binaria “Sí” o “No” relacionada con la preferencia estética; b) Tiempo total de respuesta por cada imagen de animal, desde la aparición de esta, hasta el momento en que la persona presiona el botón de Me gusta/No me gusta.

Procedimiento

En primer lugar, se solicitó al responsable de los cursos de extensión universitaria para adultos de la Universidad de Deusto el permiso para hacer difusión entre sus alumnos del objetivo del estudio. Igual procedimiento se siguió con los alumnos del Grado en Psicología.

La información fue la siguiente: *“Estamos llevando a cabo, bajo la dirección del prof. Juan María Apellániz, un estudio dirigido a conocer las preferencias estéticas de imágenes del Paleolítico Superior. Casi todas estas imágenes proceden de diferentes sitios prehistóricos del sur de Europa. Las figuras seleccionadas son representaciones que han sido seleccionadas en razón del tipo de animal y le serán mostradas en la pantalla de un ordenador. Una vez aparecida cada imagen, se le presentará una pantalla en la que deberá responder ‘Si le gusta’ o ‘No le gusta’. Si Ud., lo desea puede dejar de responder en cualquier momento y abandonar la sesión”*.

Una vez aceptadas las condiciones del experimento, se iniciaba la presentación. En primer lugar, se cumplimentaba la información sociodemográfica y posteriormente se iniciaba el experimento. En cuanto a la modalidad de presentación, el programa comenzaba con la aparición en la pantalla de la imagen de un animal, junto a la opción de presionar la tecla “Q” o “P” para indicar si la imagen le gustaba (Q) o no le gustaba (P). Desde la aparición de la imagen, hasta el momento de emitir la respuesta de preferencia, se medía el tiempo de respuesta, en milisegundos. Respecto al orden de aparición de las imágenes, estas se presentaron de forma ininterrumpida desde la figura 1 a la 92, con un intervalo de 1 segundo entre la respuesta del/a participante y la presentación de la siguiente imagen. Los datos anónimos fueron almacenados en una tabla Excel y posteriormente codificados en función del tipo de variable. El presente estudio no es de naturaleza hipotético-deductivo, sino más bien inductivo. Se limita a constatar el grado de preferencia hacia las figuras prehistóricas presentadas y su relación con las variables sociodemográficas y fisiológicas analizadas.

Durante el estudio se garantizó en todo momento la confidencialidad de los participantes y sus datos de acuerdo con la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal (15/1999, de 13 de diciembre) y las normas internacionales de la Declaración de Helsinki.

Análisis estadísticos

En primer lugar, se analizaron las medidas de frecuencia, de tendencia central y de dispersión relacionadas con la preferencia de las figuras. Se seleccionó el criterio del cuartil 25, 50 y 75 para los rangos de preferencia.

Para establecer la naturaleza paramétrica o no paramétrica de las variables se aplicó la K de Smirnov para las variables continuas. Dado que K-S fue $p < 0.05$, se eligieron pruebas no paramétricas y en el caso de los estadísticos multivariados elegidos, previamente se transformaron las puntuaciones directas en puntuaciones z.

Por otro lado, se relacionó las variables de género con la preferencia hacia cada una de las 92 figuras con la prueba chi cuadrado. Se analizó el grado de preferencia medio hacia el tipo de animal, mediante la prueba no paramétrica F de Friedman (estadístico chi cuadrado). Como prueba de ajuste para la comparación por pares se selecciona la prueba de Dunn-Bonferroni. Se aplicó la misma prueba para relacionar el grado de preferencia medio con el tipo de orientación de la figura (dcho/izdo). Para estudiar el grado de preferencia medio por el tipo de animal con la edad se seleccionó la Rho de Spearman.

La variable “tiempo de respuesta” relacionada con el grado de preferencia de los tres grupos de figuras fue medida con la prueba H de Kruskal Wallis; con el género, con la prueba U de Mann-Whitney; con la edad, con la prueba Rho de Spearman.

Por último, para establecer el grado de preferencia se escogió el método del escalamiento multidimensional no métrico (EMD- NM) para variables binarias (Me gusta/No me gusta) y métrico (EMD-M) para escala de razón (tiempo de respuesta). Este método estadístico permite explicar las semejanzas y diferencias observadas entre las imágenes. Asimismo, desde un punto de vista técnico, su propósito es poder proporcionar una representación visual del patrón de similitudes y distancias entre un conjunto de objetos representados en un mapa bidimensional. Se trata de determinar qué figuras son más parecidas a otras y cuáles son las más diferentes a través del sistema de comparación de todos los pares de figuras, estableciendo de forma progresiva si el par es más o menos parecido a otro par. Las relaciones de similitud entre objetos se representan mediante un modelo geométrico que consiste en una serie de puntos incluidos en un espacio métrico organizado en dimensiones, donde cada punto se corresponde con el objeto sometido a consideración.

Para el análisis de la similitud dentro del espacio gráfico partimos de los siguientes principios (Apellániz y Amayra 2014): en primer lugar, analizar la función lineal o monótona decreciente

a la distancia entre puntos, es decir, a mayor similitud entre los objetos, menos distancia entre puntos en un espacio métrico. En segundo lugar, considerar la similitud no sólo dependiente de la distancia entre puntos en un espacio métrico sino también de la densidad espacial. Según esto, dos puntos en una región relativamente densa de un espacio estimular tendrán una medida de similitud menor que dos puntos de igual distancia pero localizados en una región de menor densidad. En tercer lugar, observar si las figuras que comparten rasgos con muchas figuras tienden a ocupar regiones relativamente densas de la configuración estimular. Así, planteamos que las agrupaciones serán las figuras que tienen en común un mayor número de rasgos en común con otras del dominio y que suelen situarse cerca del centro de la configuración espacial resultante.

Como índices de bondad de ajuste se escogió: Stress de Kruskal (S-K), correlación múltiple al cuadrado ($RSQ = 0,80-0,99$) y análisis de las dimensiones y de la configuración de estímulos derivadas en el modelo de distancia euclídea. En todos los casos citados se tomó $p < 0.05$ para aceptar la hipótesis.

Anexo II. Lista completa de materiales, disposición y grado de realismo.

Categoría	Código	Figura	Disposición	Alto grado de realismo
<u>Bisontes</u>	RESP01		Dcha	Si
	RESP02		Dcha	Si
	RESP03		Izda	¿
	RESP04		Dcha	Si
	RESP05		Izda	No

No

Si

No

Si

Si

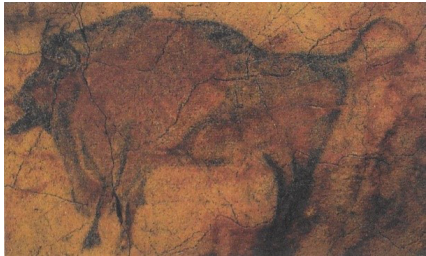
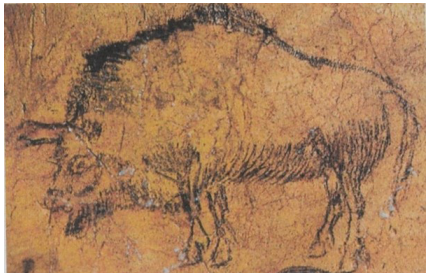
Dcha

Izda

Dcha

Izda

Izda



RESP06

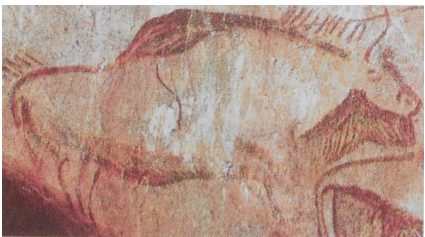
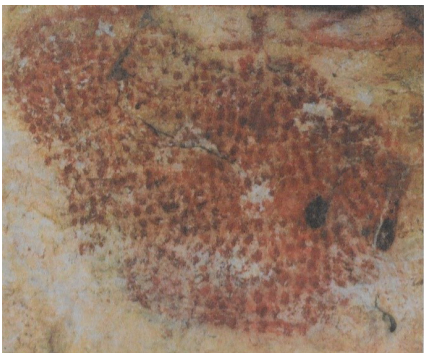
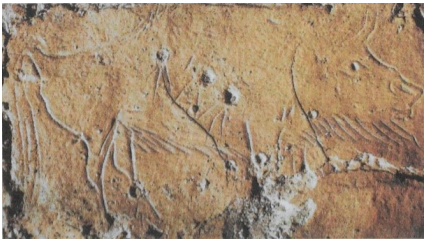
RESP07

RESP08

RESP09

RESP10

Bisontes



Bisontes

RESP11

Dcha

No

RESP12

Dcha

No

RESP13

Dcha

No

RESP14

Dcha

No

RESP15

Dcha

Si

Bisontes

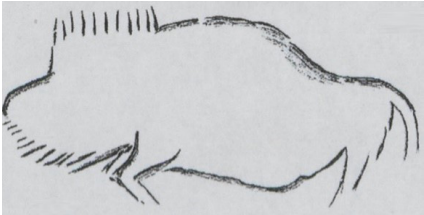
RESP16



Dcha

No

RESP17



Izda

No

RESP18



Dcha

No

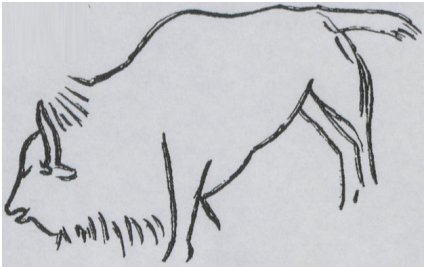
RESP19



Dcha

No

RESP20



Izda

Si

Bisontes

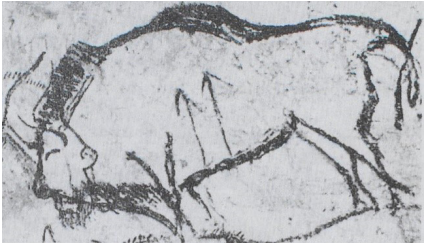
RESP21



Izda

Si

RESP22



Izda

Si

RESP23



Izda

Si

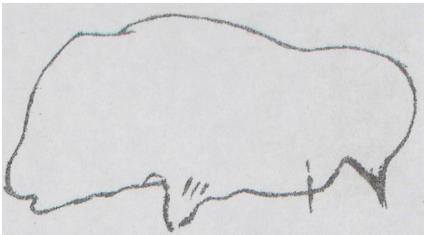
RESP24



Izda

No

RESP25

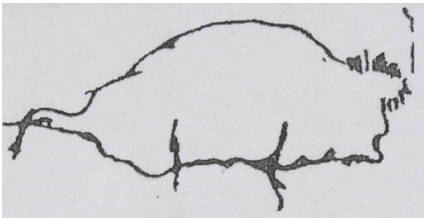


Izda

No

Bisontes

RESP26



Dcha

No

RESP27



Dcha

No

RESP28



Dcha

Si

RESP29



Izda

Si

RESP30



Izda

No

Bisontes

RESP31



Izda

No

Caballos

RESP32



Izda

No

RESP33



Izda

Si

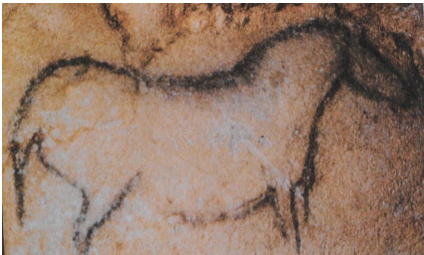
RESP34



Dcha

No

RESP35



Dcha

Si

RESP36



Izda

Si

Caballos

RESP37



Dcha

No

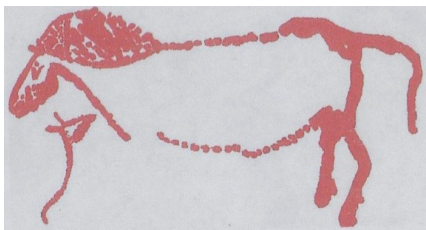
RESP38



Dcha

Si

RESP39



Izda

No

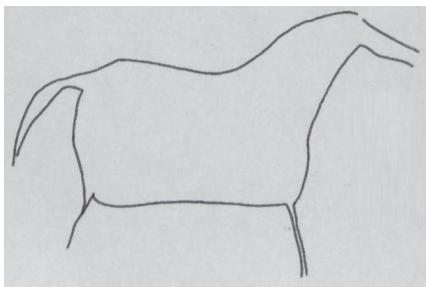
RESP40



Dcha

Si

RESP41



Dcha

No

RESP42

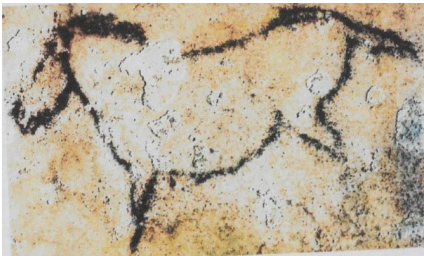


Dcha

Si

Caballos

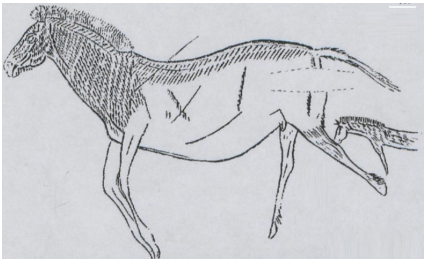
RESP43



Izda

Si

RESP44



Izda

Si

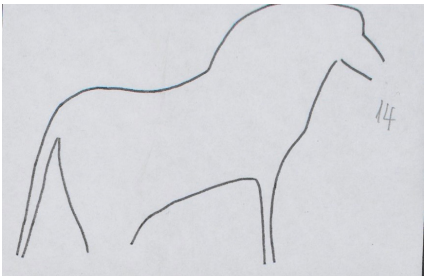
RESP45



Dcha

Si

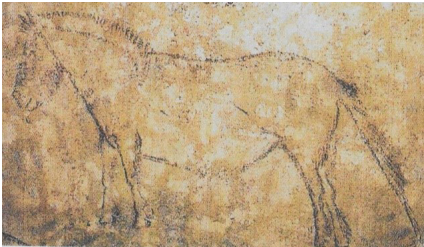
RESP46



Dcha

No

RESP47



Izda

Si

RESP48



Dcha

Si

Caballos

RESP49



Izda

No

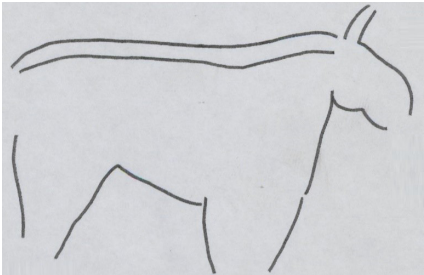
RESP50



Izda

No

RESP51



Dcha

No

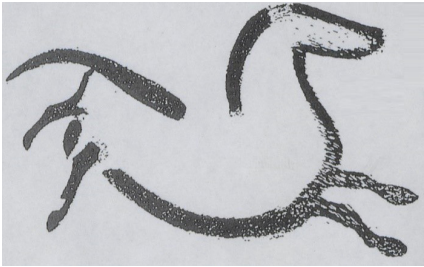
RESP52



Dcha

No

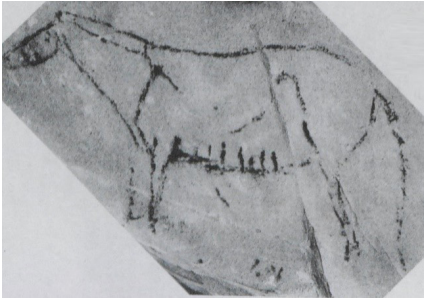
RESP53



Dcha

No

RESP54



Izda

No

Caballos

RESP55



Izda

Si

RESP56



Izda

No

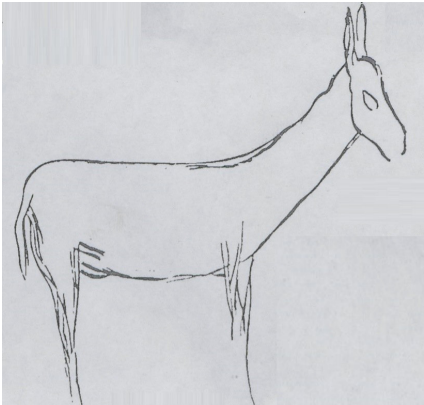
RESP57



Dcha

No

RESP58



Dcha

No

RESP59



Izda

Si

No

Dcha



RESP60

Caballos

No

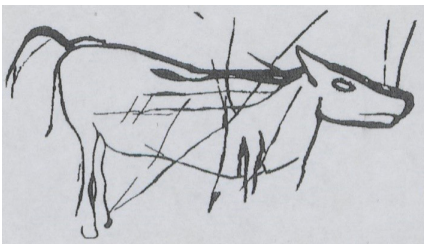
Dcha



RESP61

No

Dcha



RESP63

Si

Dcha

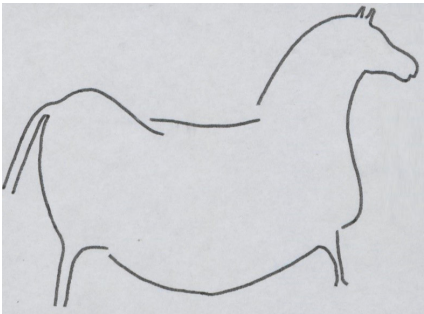


RESP64

Caballos

Caballos

RESP65



Dcha

No

Cérvidos

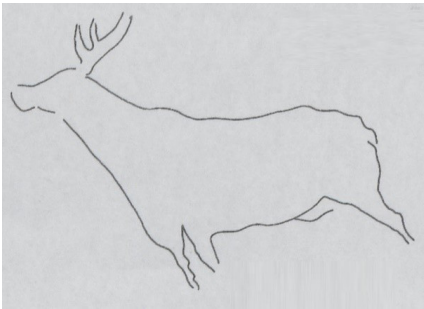
RESP66



Dcha

Si

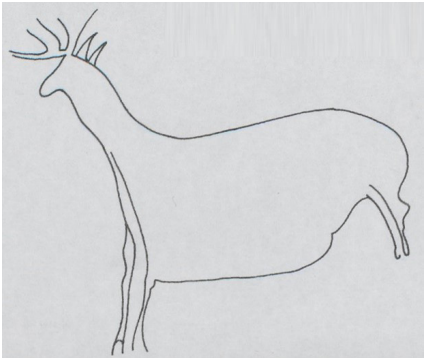
RESP67



Izda

No

RESP68

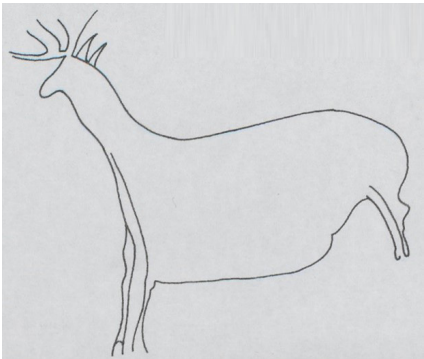


Izda

Si

No

Izda



RESP69

Cérvidos

No

Dcha



RESP70

Si

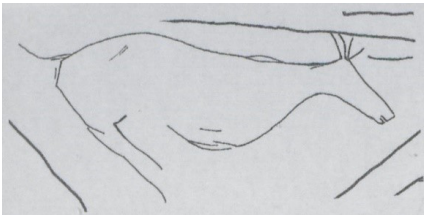
Izda



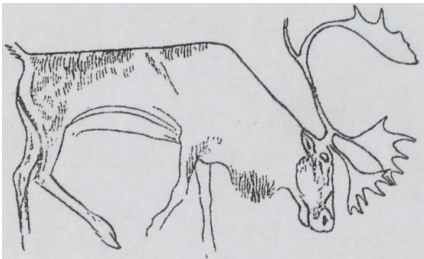
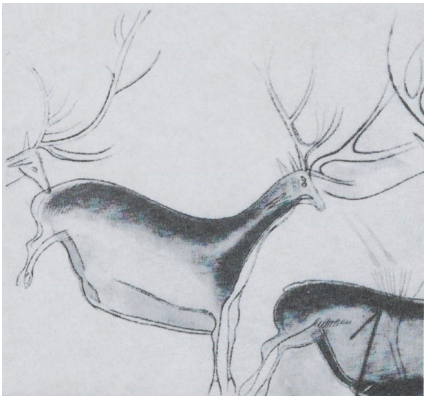
RESP71

No

Dcha



RESP72



Cérvidos

RESP73

Dcha

No

RESP74

Dcha

Si

RESP75

Dcha

Si

RESP76

Dcha

Si

Cérvidos

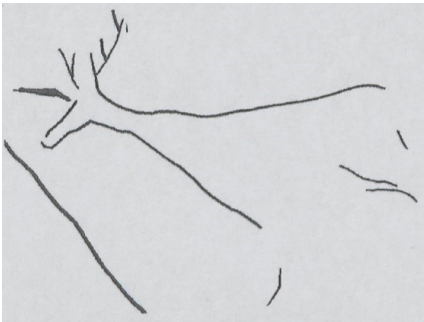
RES77



Dcha

Si

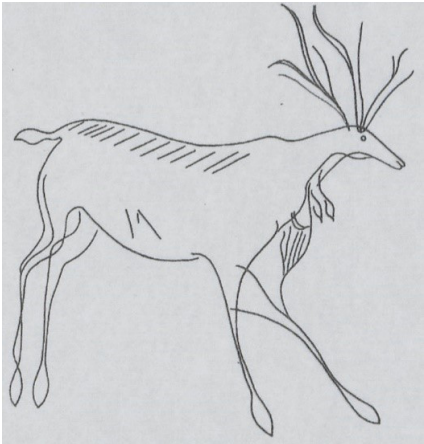
RESP78



Izda

No

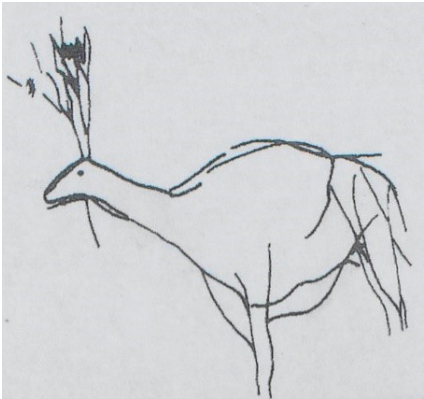
RES79



Dcha

No

RESP80



Izda

No

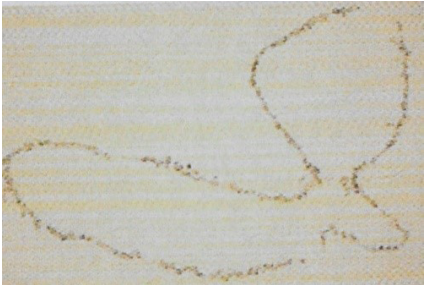


Cérvidos

RESP81

Dcha

Si



RESP82

Dcha

No



RESP83

Izda

Si



RESP84

Izda

No

No

Si

Si

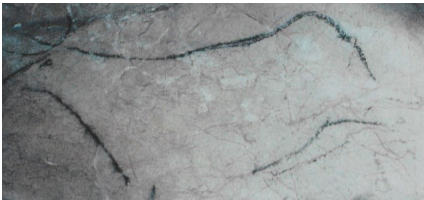
No

Dcha

Izda

Dcha

Izda



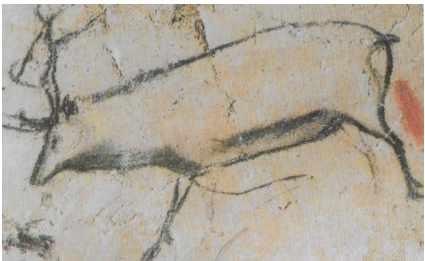
RESP85

RESP86

RESP87

RESP88

Cérvidos



Cérvidos

RESP89

Dcha

No

RESP90

Dcha

No

RESP91

Dcha

No

RESP92

Izda

Si

SUMMARY Experimental study of the aesthetic preferences of images from Upper Palaeolithic figurative art

Imanol Amayra,¹ Marcos Díaz-Lago,² Manuel Pérez,³ Román Rodríguez Calleja⁴ y Juan María Apellániz (†)

Abstract

Aesthetic preferences function as mental frameworks in the choice of graphic representations. In this empirical study, we analysed aesthetic preferences towards prehistoric art in 92 images of Upper Palaeolithic figures: bison, horses and deer mainly from the Franco-Cantabrian axis. All the images chosen are drawn or engraved in an upright and static manner, and most are in profile. A convenience sample of 116 people aged between 18 and 88 participated in the study. Participants responded to the images presented using a computer programme. Specifically, we explored the role played by sociodemographic variables (age and gender) and figure variables (type of animal, degree of naturalism and orientation of the figure) in aesthetic judgement using a binary code (like/dislike) and response time. Our results show that aesthetic preference was higher for representations of bison and deer, with a greater degree of naturalism and colour. Younger people showed a lower overall index for this type of art. No gender differences were observed. Response time was longer for figures with higher aesthetic preference, degree of naturalism and colour.

Keywords: aesthetic appreciation • Palaeolithic art • reception

1 Universidad de Deusto, 2 Universidade de Santiago de Compostela, 3 Universidad Isabel I de Burgos, 4 Universidad de Valladolid

Aesthetic preferences function as mental schemas in the choice of graphic representations. However, this seems difficult in the case of Upper Palaeolithic figurative art, where engraved or painted images depicting animals (horse, bison or deer), with some exceptions, are not very accessible or familiar. The bison of Altamira, the aurochs or horses of Lascaux, the lions of Chauvet or the horse engravings of Foz Coa are better known, especially to the Western public. Although these iconic images are included as a priority in informative catalogues that provide information on the places where they were discovered, the vast majority of them remain unknown.

The Upper Palaeolithic figurative art that appears both in caves or shelters and on portable materials (e.g. Venus), is not usually observed in its natural environment. The reasons for this are diverse. In many cases they are not found in accessible places, in others, access to their contemplation is restricted in order to avoid deterioration and, when it is possible to see them, the poor state of conservation, the luminosity or the weakness of their traces make them difficult to identify.

The existence of replicas or 'neo-caves' and museums where reproductions have been made seems to be a good solution. In them it is possible to analyse the size, colour, proportions and perspective of the drawing. The same can be said of the catalogues of rock or portable art published by archaeologists and prehistorians, which provide the viewer with a specialist's view that offers additional data, such as their age, relationship with other images and interpretations based on the theory of styles or authorship.

In one way or another, Upper Palaeolithic figurative art has gradually entered Western culture and is attracting the interest of more and more people. Its images appear in the textbooks of secondary school and high school students. Its motivations inspire documentaries, films and even best sellers that try to present a period of history related to the origin of the first cultures. Sometimes, all this is mixed with clichés, such as the well-known stigma of the mental primitivism of the first *Homo sapiens* based on the psychological clichés of researchers such as Luquet or Breuil, who attributed these figures to a form of childish, unevolved thinking, which is framed in the theories of intelligence of the early 20th century.

It is not easy for today's viewer to understand that the apparent simplicity of Palaeolithic representations of paintings, engravings, bas-reliefs or sculptures can hide an art form. The interpretation given by experts may clash with the perception of the layman, shaped by an aesthetic canon that tries to understand the graphic invariance of Palaeolithic representations. The same animals almost always appear, in similar postures, generally upright, static and in profile, with an outline that defines the integrity of the form, without ornamentation, detail or modelling. Figures suspended in the air, resting in any case on the bulges in the wall, isolated, superimposed one on top of the other, with no apparent interest in achieving a composition or framing with the adjacent images, in apparent competition with each other and, moreover, many of them incomplete. Also striking is the existence in some cases of obvious disproportions between some parts of the anatomy and others, which are somewhat strange.

The analogical, analytical and physio-plastic interest that these images transmit, allowing us to identify which animal it is, trying in any case to conserve the identifying structure of the species, attending to some anatomical details and excluding others, can generate a graphic constancy that facilitates the creation of a prototypical or average mental image for the spectator. For art experts, this may be the origin of a style, while for the layman, the isomorphism of the figures and their repetitive character allow them to be easily recognised through memory.

This mental faculty is at the origin of the formation of aesthetic judgements, since in order to judge it is necessary to compare an image with other previous images registered in the brain, consciously or unconsciously. It is difficult to assess the quality of a painting without first knowing that the outline or colour of a representation is familiar to the observer. Normally, there is a certain a priori rejection of figures or images that are unrecognisable. In its search for implicit order, visual perception does not tolerate well the lack of meaning or apparent relationship between certain abnormalities in the geometric shapes that make up a figure. Within Palaeolithic art this ambiguity between the figurative, the schematic and the abstract also seems to occur.

Psychology has come tentatively close to understanding why some images are liked more than others. Differential Psychology and Experimental Psychology have explored the formation of aesthetic judgement in different artistic expressions, such as painting, sculpture or music. Through different procedures, they have tried to study empirically whether it is possible to identify conditions and measure variables that influence aesthetic taste.

We know that the set of aesthetic conditioning factors is numerous, difficult to determine and even more difficult to control at an experimental level. From the perspective of scholars such as Gombrich, Arnheim or Berlyne, the first studies of the Psychology of Art were born, in which an attempt was made to identify these variables of interest. These include situational and personal factors. Among the former, the perceived complexity of the images should be highlighted. This, together with order, refers to the amount of information provided by a graphic stimulus. Intermediate levels of complexity are aesthetically preferred over more chaotic or complex stimuli. On the other hand, there are person variables, such as age or response time. Age may be related to the degree of preference. We know that the person goes through different evolutionary periods ranging from an initial interest in schematism in childhood to a greater preference for realism from adolescence onwards.

It is also found that older people have more accumulated knowledge about the world, including art, and therefore have more criteria for comparison. Having a greater graphic memory may influence the degree of information processing. This can be more or less profound and is manifested in the time the person spends analysing the shape, colour, modelling or perspective of artistic figures. As a consequence, the response time, i.e. the aesthetic reaction of confirmation that one 'Likes' or does not 'Like' that image may vary from person to person.

These variables are the subject of an empirical study whose data we present. This paper describes some of the personal and situational factors that may be involved in aesthetic perception. For reasons of appropriateness, some have been excluded and we have focused

on those that we could subsequently analyse more systematically. Therefore, we have not considered the degree of previous familiarity that the participants had, nor have we taken into account asking each person to make a reasoned judgement of what aspect of the figure they have noticed (contour, colour, modelling, level of proportion) in order to establish its relationship with aesthetic taste.

From an inductive perspective, we have been interested in the role played by certain socio-demographic variables, such as age and gender, as well as others of a psychological nature, such as the degree of activation inferred through response time.

Empirical study

The experimental empirical study is based on the selection of an incidental sample of 92 animal figures representing the species of bison, horse and deer mainly from the French Midi region, the Cantabrian coast and the Pyrenees. These figures have contours with greater or lesser detail, modelling and even colour, with varying degrees of sharpness of outline. Some figures have a more balanced internal composition in their parts, while others are disproportionate.

The selection of the works was not random, but was based on the criteria of the late Prof. Juan María Apellániz. The incidental exhibition is made up of photographs of figures and pictorial tracings, wall engravings and the artefacts of the animals most frequently represented in the bestiary of the European Upper Palaeolithic. Incomplete figures, such as protomes, or representations of the animal's hindquarter, were excluded.

Another of the criteria followed was to balance the figures as far as possible according to the type of animal and the degree of disposition of the figure, i.e. where the animal's head was facing. The degree of complexity of the figures was also considered by including figures ranging from a variable low degree of abstraction to more schematic or realistic ones. Some of the images that form part of this work present difficulties similar to those that can occur with prehistoric figures when they are observed in their natural environment (ambiguity, luminosity, sharpness or definition of the line or lack of perspective).

All the figures have an uneven degree of colour, perspective, proportion, quality of line or modelling, the impact of which on the viewer will not be assessed when considering their final aesthetic judgement. We only limit ourselves to noting which figures are more or less attractive and whether this judgement is related to socio-demographic or psychological variables, such as response time.

The figures were presented separately, in an uninterrupted sequence and in the same order (first the bison images, then the horse images, and finally the deer images) using the PsychoPy computer program, which allows the participants' responses and reaction times to be

recorded with great sensitivity. This programme finally generates a data file for each participant in which three types of response were stored: the socio-demographic variables (age and gender), the 'Like'/'Dislike' response and the time it took the person to respond to each image presented.

Finally, an incidental sample of 116 people was evaluated. The sample ranged in age from 18 to 88 years. The younger ones were attending university for undergraduate education and the older ones as participants in cultural courses of different disciplines.

Each person could look at the images for as long as they wanted and had to answer with the keyboard whether they liked or disliked each figure. The data obtained were analysed by means of statistics in order to establish the degree of preference for certain types of animal, more naturalistic or schematic representation and figures with or without the presence of colour or modelling. For practical purposes, differences were compared according to gender, age groups (university students versus people with different degrees of education attending university cultural events) and response time. The degree of preference towards the type of animal image was analysed using multidimensional scaling procedures, which allow us to identify groups of figures that implicitly present some formal characteristics.

Results

Overall, the data reveal a moderate degree of preference for the Palaeolithic images presented. This is significantly higher in the group of people over 50 years of age (55% interest), regardless of gender, compared to younger university students (25% interest). While the latter are more inclined towards realistic figures with greater detail, the adult group also values the more schematic ones, with a more open taste and willingness to accept simplicity or schematism. However, they coincide with young people in rejecting more disproportionate figures and in their greater taste for realistic ones. The latter can be explained by the influence of memory schemata. People tend to recognise typical, highly similar images that have many features in common with other stored members of the same semantic category and to reject images that are disproportionate in their contour.

The response times to each of the images also revealed differences. Older people spent more time analysing the figures, which indicates a deeper level of processing. Young people's responses seemed more spontaneous. The lower average exposure to each of the 92 figures may be associated with the lower interest of the latter.

Aesthetic preference was greater for bison or deer images than for horse images, perhaps influenced by the greater number of disproportionate schematic figures or casts present in the latter sample. It is also possible that there was a so-called 'serial position curve effect' that explains the greater recall or bias towards the first and last stimuli in a sequence. In this case, the average portion of images between the first and last ones corresponded to horses.

Finally, there is little agreement on the value given to some of the figures that are usually included in prehistoric art catalogues. This is the case of the Marsoulas red-buffered bison, the Mayenne horse, the spotted horse from Pech Merle or a bison from Altamira, which in many cases did not exceed 25% of acceptance.

In summary, the work reveals that aesthetic preferences towards Palaeolithic art are conditioned by mental mechanisms based on the value of the order of images, the avoidance of ambiguous and indeterminate forms and the search for the analogy of the image with reality. These principles are common to all the people evaluated.

One of the main challenges faced by the research population was how to label or remember anonymous images, whose unknown authorship makes mnemonic registration more difficult and which also look very similar in style. This apparent effect of low distinctiveness may explain the difficulty of being studied in a more analytical or in-depth way. In this case, the teaching role of art historians or prehistorians may be key to improving the didactics of art and offering detailed explanations that allow laymen to better understand the value of Palaeolithic figurations.

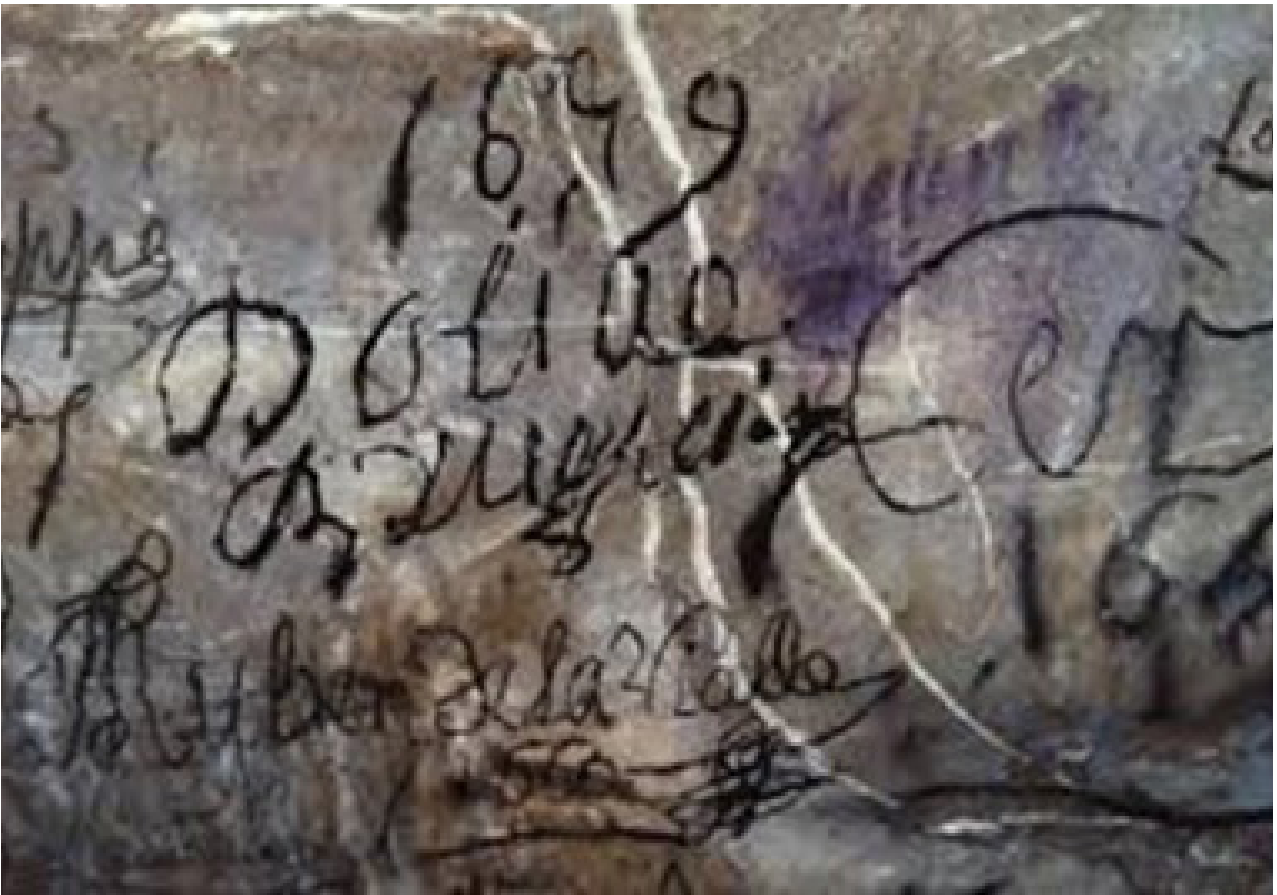


Fig. 1: Graffiti from 1660 depicting Palaeolithic figures in the Niaux cave

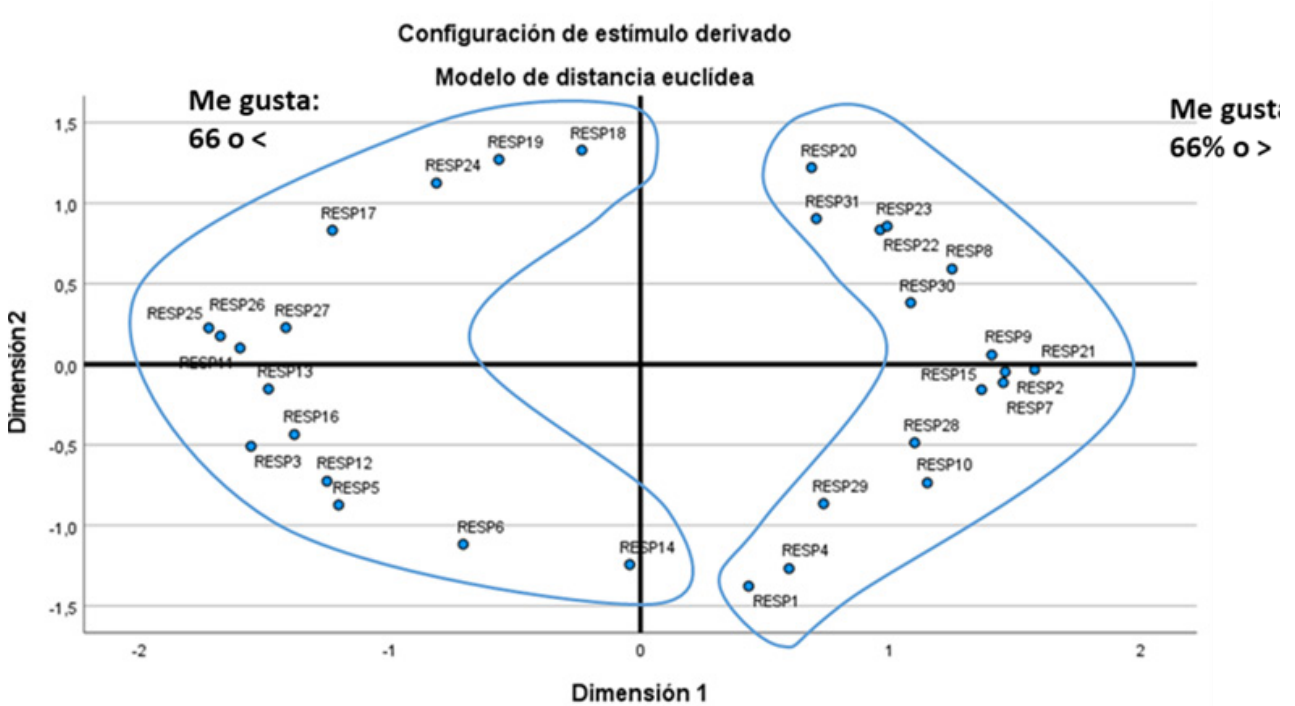


Fig. 2: Aesthetic preferences in the bison sample (EMD).

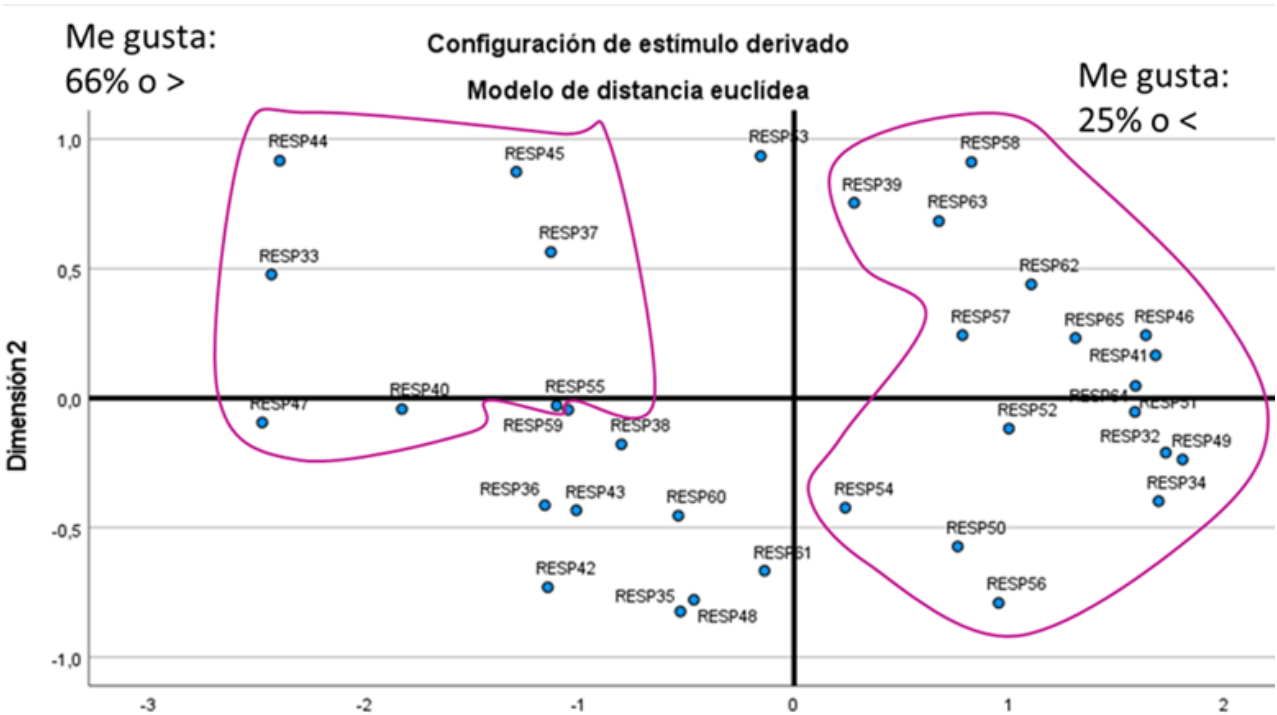


Fig. 3: Aesthetic preferences in the sample of horses (two groups)

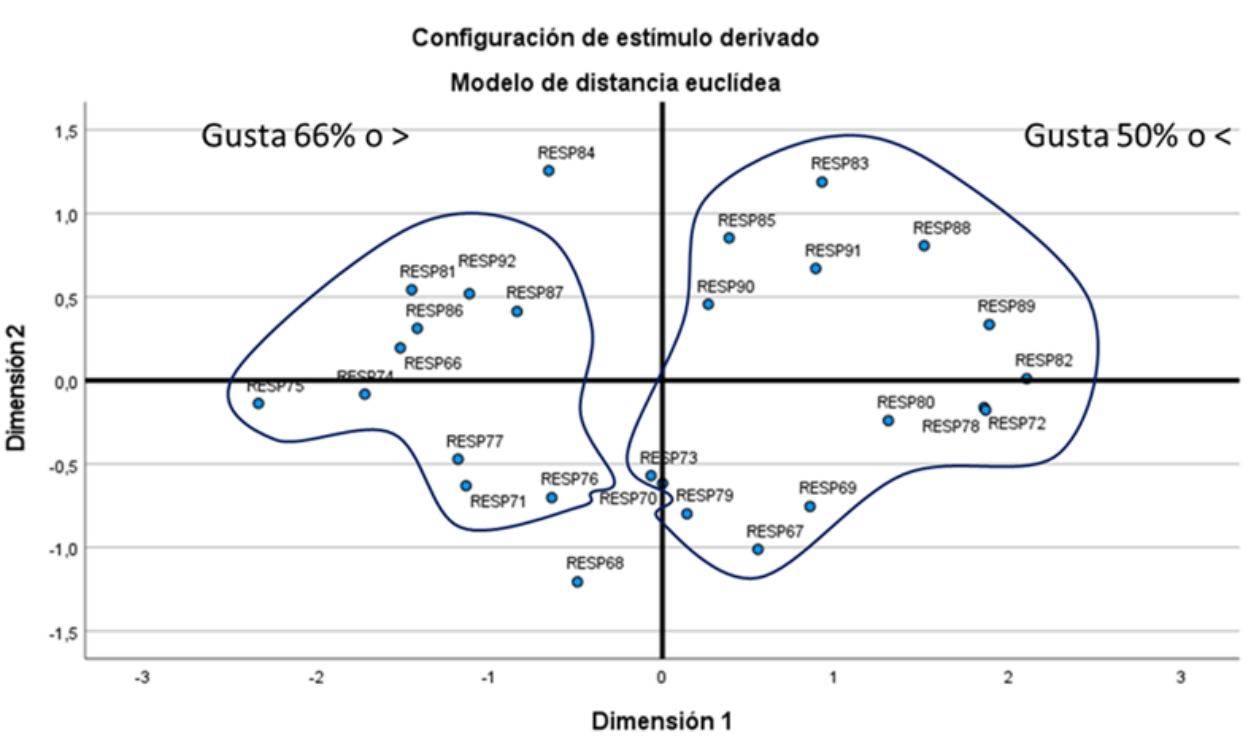


Fig. 4: Aesthetic preferences in the sample of deer.



Fig. 5: Most preferred figure (left; Laugerie bison, code RESP21) versus least preferred (right; Santimamiñe bison, code RESP26).



Fig. 6: Most preferred horse figure (left, Chauvet, code RESP33) and least preferred (right, code RESP64).



Fig. 7: Most preferred deer figure (left, Kessler-Loch, code RESP75) and least preferred (right, Ojo Guareña, code RESP82).



Fig. 8: Contrasting aesthetic preferences according to age: greater preference among adults (Altxerri bison, code RESP12) than among young people (Ekain horse, code RESP35).

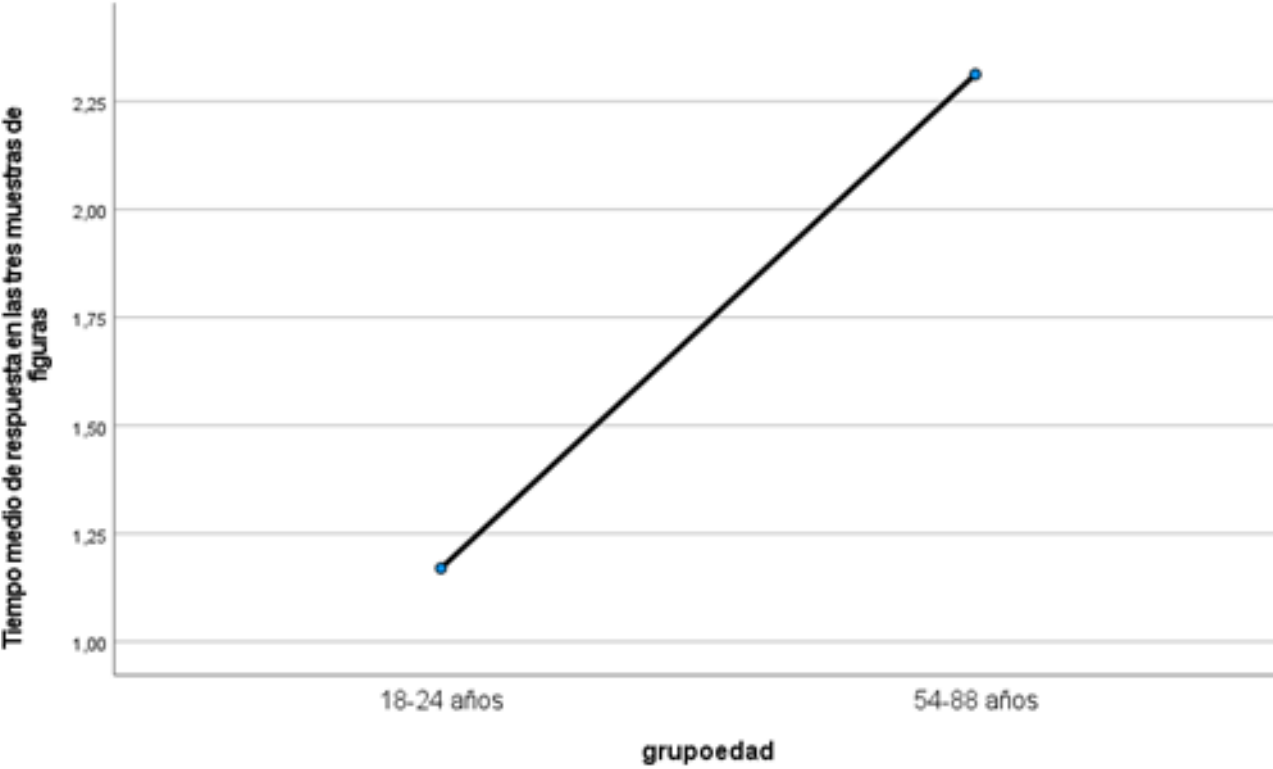


Fig. 9: Relationship between chronological age and response time.



Fig. 10: No difference in response time between the most preferred figure (left, Niaux bison, code RESP07) and the least preferred (right, Las Chimeneas deer, code RESP89).

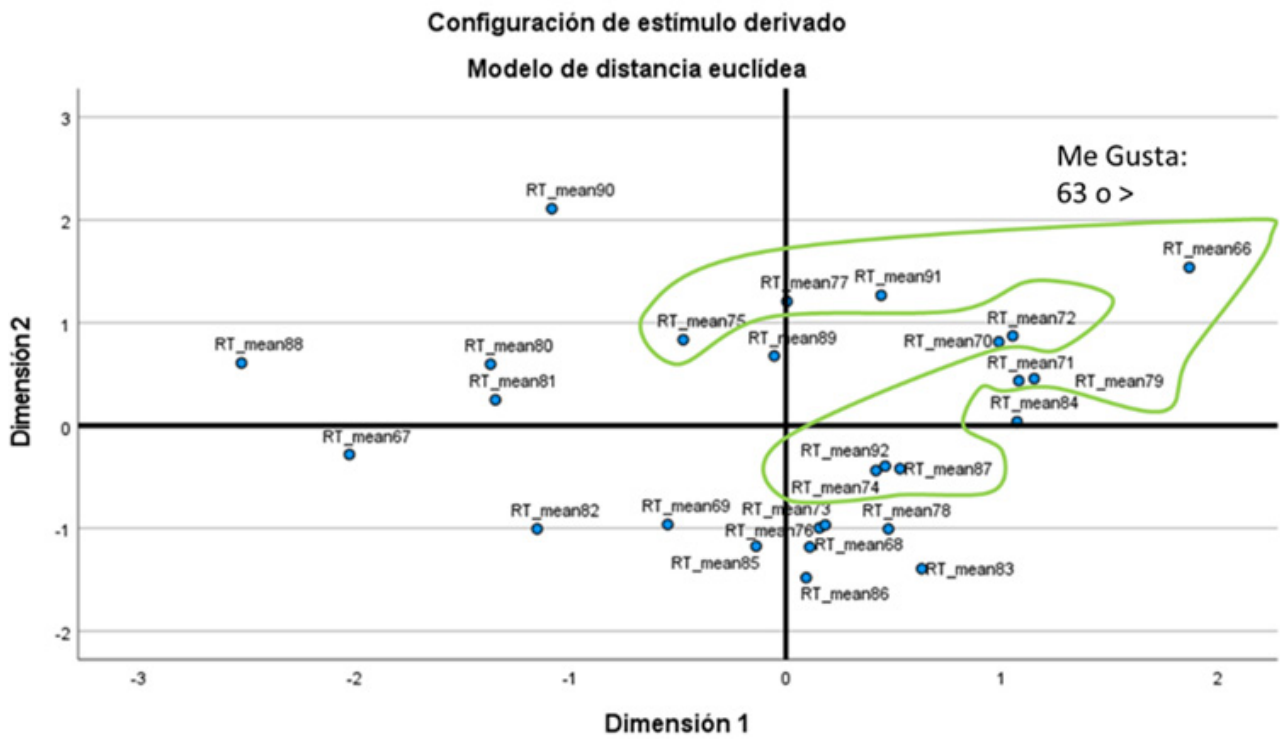


Fig. 11: Discriminant value of response time and aesthetic preference in deer

Bibliography:

- Apellániz, J. M., R. Ruiz Idarraga and I. Amayra. "La autoría y la experimentación en el arte decorativo del Paleolítico. La atribución de autoría contrastada por la experimentación y la estructura lógica de las hipótesis." *Cuadernos de Arqueología*, no. 19 (2002).
- Apellániz, J. M. and I. Amayra. *La forma del dibujo figurativo paleolítico a través de la experimentación. Una aproximación desde la Prehistoria y la Psicología Cognitiva*. Universidad de Deusto, 2008.
- Apellániz, J. M. and I. Amayra. "La atribución de la autoría a partir del análisis de la forma del dibujo figurativo paleolítico y experimental: aplicación de un modelo de escalamiento multidimensional." In *La investigación experimental aplicada a la Arqueología*, edited by A. Morgado, J. Baena and D. García González. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada, 2011.
- Apellániz, J. M. and I. Amayra. *La atribución de la autoría de las figuraciones paleolíticas: avances metodológicos desde la Prehistoria y la Psicología cognitiva*. Universidad de Deusto, 2014.
- Augustin, M. D. and H. Leder. "Art expertise: a study of concepts and conceptual spaces." *Psychological Science* 48, no. 2 (2006): 135-156. Retrieved from: <https://psycnet.apa.org/record/2006-10718-004>
- Augustin, M. D., H. Leder, F. Hutzler and C. C. Carbon. "Style follows content: on the microgenesis of art perception." *Acta Psychologica* 128, no. 1 (2008): 127-138. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2007.11.006>
- Axelsson, Ö. "Towards a psychology of photography: Dimensions underlying aesthetic appeal of photographs." *Perceptual and Motor Skills* 105, no. 2 (2007): 411-434. <https://doi.org/10.2466/PMS.105.6.411-434>
- Barrow, J.D. *El universo como obra de arte*. Drakontos Crítica, 2007.
- Berlyne, D. E. "Similarity and preference judgments of Indian and Canadian subjects to western paintings." *International Journal of Psychology* 11, no. 1 (1976): 43-55. <https://doi.org/10.1080/00207597608247346>
- Berlyne, D. E. and J. C. Ogilvie. "Dimensions of perception of paintings." In *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*, edited by D. E. Berlyne. Hemisphere, 1974.

- Bordens, K. S. "Contextual information, artistic style and the perception of art." *Empirical Studies of the Arts* 28, no. 1 (2010): 111–130. <https://doi.org/10.2190/EM.28.1.g>
- Breuil, H. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Études de la Documentation Préhistorique, 1952.
- Cacchione, T., W. Möhring and E. Bertin. "What is it about Picasso? Infants' categorical and discriminatory abilities in the visual arts." *Psychology and Aesthetics, Creativity and the Arts* 5, no. 4 (2011): 370-378. <https://doi.org/10.1037/a0024129>
- Curtis, G. *The cave painters: probing the mysteries of the world's first artists*. Alfred A. Knopf, 2006.
- Fritz, C. and G. Tosello. "The hidden meaning forms: methods of recording paleolithic parietal art." *Journal of Archaeological Method and Theory* 14, no. 1 (2007): 48-79. <https://doi.org/10.1007/s10816-007-9027-3>
- Fritz, C., M. Willis and G. Tosello. "Reconstructing Paleolithic cave art: The example of Marsoulas Cave (France)." *Journal of Archaeological Science: Reports* 10, (2016): 910-916. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2016.05.012>
- Gaffan, D. "Measurement of trace strength in memory for pictures." *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 30, (1978): 263-281. <https://doi.org/10.1080/14640747808400674>
- Glazek, K. "Visual and motor processing in visual artists: Implications for cognitive and neural mechanism." *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 6, no. 2 (2012): 155-167. <https://doi.org/10.1037/a0025184>
- Halverson, J. "Paleolithic art and cognition". *The Journal of Psychology* 126, no. 3 (1992): 221-236. <https://doi.org/10.1080/00223980.1992.10543357>
- Hernández Bélver, M. "Medidas de valoración estética en alumnos de Bellas Artes (II)." *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 2 (1989): 41-54. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157939>
- Imamoglu, Ç. "Complexity, liking and familiarity: Architecture and non-architecture Turkish students' assessments of traditional and modern house facades." *Journal of Environmental Psychology* 20, no. 1 (2000): 5-16. <https://doi.org/10.1006/jevp.1999.0155>
- Ishai, A., S.L. Fairhall and R. Pepperell. "Perception, memory and aesthetics of indeterminate art." *Brain Research Bulletin* 73, nos. 4-6 (2007): 319-324. <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2007.04.009>

- Johnson, M. G., J. A. Muday and J. A. Schirillo. "When viewing variations in paintings by mondrian, aesthetic preferences correlate with pupil size." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 4, no. 3 (2010): 161-167. <https://doi.org/10.1037/a0018155>
- Khaw, M. W., P. Nichols and D. Freedberg. "Speed of person perception affects immediate and ongoing aesthetic evaluation." *Acta Psychologica* 197, (2019): 166–176. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2019.05.006>
- Kettlewell, N., S. Lipscomb, L. Evans and K. Rosston. "The effect of subject matter and degree of realism on aesthetic preferences for paintings." *Empirical Studies of the Arts* 8, no. 1 (1990): 85–93. <https://doi.org/10.2190/Y8JA-3GUR-M08C-BPEC>
- Kiphart, M.J., D.D. Sjogren, R.J. Loomis et al. "Recognition of homogeneous and heterogeneous pictures as a function of viewing context." *Bulletin Psychonomic Society* 23, (1985): 109–112. <https://doi.org/10.3758/BF03329796>
- Leder, H., S. Bär and S. Topolinski. "Covert Painting Simulations Influence Aesthetic Appreciation of Artworks." *Psychological Science* 23, no. 12 (2012): 1479-1481. <https://doi.org/10.1177/0956797612452866>
- Locher, P., E. A. Krupinski, C. Mello-Thoms and C. F. Nodine. "Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience." *Spatial Vision* 21, nos. 1-2 (2007): 55-77. <https://doi.org/10.1163/156856807782753868>
- Luquet, G.H. *Le dessin enfintin*. Alcan, 1927.
- Martindale, C., K. Moore and A. West, "Relationship of preference judgments to typicality, novelty, and mere exposure." *Empirical Studies of the Arts* 6, no. 1 (1988): 79–96. <https://doi.org/10.2190/MCAJ-0GQT-DJTL-LNQD>
- Massironi, M. *The psychology of graphic images: Seeing, drawing, communicating*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.
- Mastandrea, S., G. Bartoli and G. Carrus. "The automatic aesthetic evaluation of different art and architectural styles." *Psychology and Aesthetics, Creativity and the Arts* 5, no. 2 (2011): 126-134. <https://doi.org/10.1037/a0021126>
- Munsinger, H. and W. Kessen. "Uncertainty, structure, and preference." *Psychological Monographs: General and Applied* 78, no. 9 (1964): 1–24. <https://doi.org/10.1037/h0093865>
- Nascimento, S. M. V., A. M. Albers and K. R. Gegenfurtner. "Naturalness and aesthetics of colors – Preference for color compositions perceived as natural." *Vision Research* 185, (2021): 98-110. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2021.03.010>

- Pelowski, M., P. S. Markey, M. Forster, G. Gerger and H. Leder. "Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates." *Physics of life reviews* 21, (2017): 80–125. <https://doi.org/10.1016/j.pprev.2017.02.003>
- Paivio, A. "Perceptual comparisons through the mind's eye". *Memory & Cognition*, 3 (1975): 635-647
- Pigeaud, R. "La grotte ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): grotte-limite aux marges du monde anté-magdalénien." *L'Anthropologie* 106, no. 4 (2002): 445-489. [https://doi.org/10.1016/S0003-5521\(02\)01123-8](https://doi.org/10.1016/S0003-5521(02)01123-8)
- Pihko, E., A. Virtanen, V.M. Saarinen, S. Pannasch, L. Hirvenkari, T. Tossavainen, A. Haapala and R. Hari. "Experincing art: the influence of expertise and painting abstraction level." *Frontiers in Human Neuroscience* 5, no. 94 (2011): 1-10. <https://doi.org/10.3389/fn-hum.2011.00094>
- Porr, M. "Paleolithic art as cultural memory: A case study of the aurignacian art of south-west Germany." *Cambridge Archaeological Journal* 20, no. 1 (2010): 87-108. <https://doi.org/10.1017/S0959774310000065>
- Pugach, C., H. Leder and D. J. Graham. "How stable are human aesthetic preferences across the lifespan?" *Frontiers in Human Neuroscience* 11, (2017). <https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00289>
- Rock, I. *The logic of perception*. Cambridge MA, 1983.
- Salkind, L. and N. J. Salkind. "Gender and Age Differences in Preference for Works of Art." *Studies in Art Education* 38, no. 4 (1997): 246–256. <https://doi.org/10.1080/00393541.1997.11650013>
- Sanchidrián, J.L. *Manual de arte prehistórico*. 3ª Edición. Ariel, 2008.
- Shigeki, N., K. Taisei, K. Yuya et al. "Universality and superiority in preference for chromatic composition of art paintings." *Scientific Reports* 12, no. 1 (2022). <https://doi.org/10.1038/s41598-022-08365-z>
- Silva, E. B. "Distinction through visual art." *Cultural Trends* 15, nos. 2-3 (2006): 141-158. <https://doi.org/10.1080/09548960600712942>

- Swami, V. "Context matters: Investigating the impact of contextual information on aesthetic appreciation of paintings by Max Ernst and Pablo Picasso." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7, no. 3 (2013): 285-295. <https://doi.org/10.1037/a0030965>
- Tchalenko, J. "Segmentation and accuracy in copying and drawing: Experts and beginners." *Vision Research* 49, no. 8 (2009): 791-800. <https://doi.org/10.1016/j.vis-res.2009.02.012>
- Tversky, B. and T. Sherman. "Picture memory improves with longer on time and off time." *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory* 104, no. 2 (1975): 300-305. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.1.2.114>
- Van Geert, E. and J. Wagemans. "Order, complexity, and aesthetic appreciation." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 14, no. 2 (2020): 135-154. <https://doi.org/10.1037/aca0000224>
- Van Geert, E. and J. Wagemans. "Order, complexity, and aesthetic preferences for neatly organized compositions." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 15, no. 3 (2021): 484-504. <https://doi.org/10.1037/aca0000276>
- Van Sommers, P. *Drawing and cognition*. Cambridge University Press, 1984.
- Verworn, M., *Kinderkunst und Urgeschichte. Korrespondenz der deutschen anthropologischen Gesellschaft* (1907): 42-46.
- Verworn, M. *Zur Psychologie der primitiven Kunst*. Jena, 1917.

From Aby Warburg's *Pathosformel* to Neuroaesthetics. Exploring Movement, Gesture and Expression in the Image

Margherita Picciché¹

Fabrizio Di Giovanni²

Abstract

This paper explores the intersection of Aby Warburg's theories on art, and more specifically on the representations of movement, gesture, and facial expression, with contemporary neuroscientific research. Many of Warburg's pioneering ideas seem to be validated by studies in embodied cognition, mirror neurons system, and neuroaesthetics. By examining various artistic forms, the paper shows how the representation of movement, gesture and facial expression engages visual perception and triggers motor, sensitive and emotional reactions in the brain of the observer. Neurophysiological response to art is investigated through many different electroneurophysiological and neuroimaging techniques, such as electroencephalography and functional magnetic resonance imaging, revealing that art perception involves an embodied simulation of the depicted gestures and emotions. Another goal of the paper is to suggest how an interdisciplinary approach, integrating art history with neuroscience, may lead to achieving a more comprehensive understanding of aesthetic experiences. This convergence enriches Warburg's historical insights and highlights how biological and cultural dimensions interact to shape our engagement with art.

Keywords: Aby Warburg • neuroaesthetics • movement • gesture • facial expressions

¹ Universidad de Palermo. Pre-doctoral researcher

² Universidad de Palermo. Pre-doctoral researcher

Introduction

This paper aims to explore how recent discoveries in neuroscience can interact with the theories of images developed by Aby Warburg, with a particular focus of his analysis on static form of arts that evoke in the observer the idea and sensation of movement. Aby Warburg's work profoundly influenced the understanding of art through the concept of *Pathosformel* and the analysis of emotional expressions in images. Warburg's insights are rooted in an historical and scientific context that includes the influences of scholars such as Charles Darwin and Robert Vischer.

A precious instrument to unpack these complex interactions is through the lens of recent neuroscientific studies, thanks to the flourishing interest in recent decades in neuroscience for the study of the neurobiological mechanisms related to the perception of art, which falls under the subfield of neuroaesthetics. Many researchers have explored the reaction (and interaction) of the human brain to artistic stimuli (and in general images) using many different experiments involving behavioral, neuroimaging and electroneurophysiological techniques. Many authors have explored the activity of human brain cortex during aesthetic experience. For example, Cela-Conde and colleagues investigated how the brain responds to unfamiliar paintings, including *Paisaje de Capri* (1878) by Francisco Pradilla y Ortiz, a lesser-known work from the Iberian tradition. Their research demonstrated that aesthetic judgment activates motor-related cortical areas, suggesting that processing art may be closely tied to an embodied experience. This experiment provides an intuitive entry point to understanding how art can elicit neurological responses: a connection that Warburg's theories anticipate through his emphasis on gesture and emotional resonance.

1. Aby Warburg and Neuroscience: Breaking Down Disciplinary Boundaries

Aby Warburg's studies are mostly focused on images and cultural memory and primarily oriented towards the Renaissance but offer relevant insights today. David Freedberg, former director of the Warburg Institute, emphasized this point in his essay *Empathy, Movement, and Emotion* (Freedberg D., 2007). Freedberg criticizes the limited attention given by the scientific and humanistic communities to Warburg's proposals for connecting images and neuroscience, highlighting the theme of empathy as a key to understanding not only visual data but also the general functioning of the human brain. In this context, he refers to important recent neuroscientific discoveries, such as mirror neurons.

Freedberg's attempt to break down disciplinary boundaries aligns with Aby Warburg's vision: overcoming the limits of individual disciplines. Carl Georg Heise, in his biography of Warburg, recounts how Warburg rejected the study of art as mere aestheticism and aimed instead for a deeper understanding of the roots of artistic forms: "One may be satisfied with a flora consisting of fragrant and more beautiful plants, but it is certain that from it one does not infer a

plant physiology of the circulation of sap: this is revealed only to those who can investigate life in the intertwining of its underground roots” (Heise 1947, 202).

In 1912, during the Tenth International Congress of Art History at the Accademia dei Lincei, Warburg presented a significant example of his approach in his report on the astrological cycle of Palazzo Schifanoia, entitled *Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*. On this occasion, Warburg criticized his colleagues’ tendency to maintain rigid disciplinary boundaries, calling for an expansion of the field of art history to include all forms of visual expression and not limiting itself only to traditional artworks (Diers 1997, 25-31).

From the wartime period onwards, Warburg increasingly identified himself as an image historian, focusing on the history of the “image” medium and its orienting function in the visual world. Vittorio Gallese, in his article *Aby Warburg and the dialogue among Aesthetics, Biology and Physiology*, clarifies that although Warburg cannot be considered a full-fledged precursor of modern cognitive neuroscience, his multidisciplinary approach remains highly valuable (Gallese 2012, 48-62). Vittorio Gallese and David Freedberg are known for their significant contributions to neuroaesthetics, having examined how neurocognitive processes influence the perception and interpretation of images, intuiting how the concept of *Pathosformel* can be an anticipatory concept of the mirror neuron system and embodied simulation (Freedberg and Gallese 2007). Gallese has explored various aspects of neuroaesthetics (Gallese, Guerra 2019) and collaborated with visual culture scholars like Michele Cometa. During his tenure as director of the Warburg Institute, Freedberg worked on BIAS (Body and Image in Art and Science) project, focusing on the intersection between biology and culture, studying how biological mechanisms and cultural factors influence human relations in a culture dominated by images.

This paper intends to gather and continue Warburg’s intellectual legacy, positioning itself in the path opened by Gallese, Freedberg, and other scholars to provide scientific support to early twentieth-century insights. The interest in biology, physiology, and liminal themes like empathy was significant at the end of the 19th century and profoundly influenced Warburg’s historical and artistic theories. In his review of the volume *Edgar Wind: Art and Embodiment* (Tononi and Branca 2024), edited by Fabio Tononi, Jaynie Anderson and Bernardino Branca, Ianick Takaes highlights the originality of Tononi’s attempt in the essay *Aby Warburg and Edgar Wind on the Biology of the Images: Empathy, Collective Memory and Engram* (Takaes 2024). In this highly experimental study, Tononi analyzes Aby Warburg’s and Edgar Wind’s interpretations of concepts such as *Einfühlung*, collective memory, and the mnemonic traces Warburg called engrams. Tononi stresses the role that Warburg and especially the disciple Edgar Wind played in studying the biology of images. In this way, he explores the biological implications of images by discussing recent neuroscientific research on the universality of emotional expressions and movements, empathy, collective memory, and the engram, as well as Warburg’s and Wind’s insights.

Today, many of Aby Warburg's insights can be confirmed thanks to advances in understanding brain physiology and the biological mechanisms underlying empathy and memory. Current research supports the idea that the path outlined by Warburg and Wind for a theory of images can also provide a solid foundation for a theory of aesthetic response. Current results demonstrate that the creation, transmission, and perception of images involve not only cultural dimensions but also deep biological bases.

1.1. Biology, Empathy, and Art: Aby Warburg's Influences from Darwin to Vischer

As Fabrizio Desideri (2016, 80) points out, numerous scholars were crucial to Aby Warburg's theory of images: Theodor Piderit (1886) for the mimetic dimension related to physiognomics; Charles Darwin (1872) for the connection between gesture, emotion, and expression; Richard Semon (1921) for the notion of the engram and the role of memory in the formation of symbolic representations; Robert Vischer (1873) for the link between *Einfühlung* and symbol; and August Schmarsow (1994) for his idea of opening art history to contributions from anthropology, physiology, and psychology. Schmarsow also highlighted the role of bodily gestures in visual arts and argued that bodily empathy contributes to our appreciation of visual artworks (Didi-Huberman 2006, 200).

The combination of these influences offers a complex view of the role of images as a total anthropological phenomenon. Warburg conceived the image as a static representation and crystallization of culture, a dynamic and mythopoetic expression that reflects and shapes social and cultural life. In pursuing his goals, Warburg considered the cultural aspect while considering fixed concepts of universality, an element evident in his interest in facial and bodily expression and how emotions and passions are translated into gestures and movements. Warburg's research is based on a conception of the image as the result of a continuous oscillation between Dionysian and Apollonian impulses, as suggested by Nietzsche. From this perspective, the human organism becomes the centre of figurative art, with the body serving as a metaphor and agent of emotional representation through gestures and movements (Murano 2016, 165). Warburg explored how gestures and bodily expressions are reflected and amplified in artistic production, suggesting that art directly manifests bodily life and lived experiences.

The insight that would obsess him for the rest of his life came abruptly at the end of a semester spent in Italy with art historian Schmarsow. During this time, Warburg realized that «the movement in the details of figures – such as their hair and garments – which had been carefully discounted as the artist's decorative fancies, must originate in antiquity. I discovered that the pursuit of Zephyr and Flora in Botticelli's *Primavera* must certainly be a direct imitation of Ovid's *Fasti* [...]. Accordingly, I chose the theme of intensified outward movement as it was derived from antiquity for my doctoral thesis» (Warburg 2012, 106–124).

From this approach to the study of images, Warburg developed a series of concepts, such as *Nachleben der Antike* (the survival of specific ancient iconographic themes in later periods) and *Pathosformeln* (pathos formulas), as tools for understanding emotional and gestural continuity in images across epochs. Warburg believed that the human organism, in its passions, phobias, and emotions, was primarily represented through the body and gestures. According to Warburg, the body is at the core of figurative art as an agent of expression and representation, and pathos formulas represent visual traces of the past that survive in modern artistic representations (Murano 2016, 153–154). In this way, by applying the psychology of expression to the study of images, Warburg conceptualized a model of iconographic tradition. According to Warburg and Wind, as noted by Tononi: “The word ‘survival’ [...] is a biological metaphor” (Tononi 2024, 52). Wind stated: “When we speak of the ‘survival of the classics,’ we mean that the symbols created by the ancients continued to assert their power over subsequent generations” (Wind, 1934, v-xii)

Warburg wrote on September 2, 1896: “By chance, at the National Library, I came across and read carefully *The Expression of Emotions by Darwin*” (Warburg [1888-1903], 189). The book (Darwin 1872) profoundly affected Warburg’s thought. In seeking to explain the origin and cause of emotional expressions, Darwin proposed that they were innate and biologically determined, although influenced by culture (Murano 2016, 155–157). For Darwin, expressions were the result of evolutionary physical and emotional responses, and Warburg applied these principles to his research on figurative images. Just as Darwin found biological laws in animal and human expressions, Warburg sought similar laws in images and artistic representations, identifying gestures and expressions as traces of ancient human past reverberating to the present (Murano 2016, 157).

Warburg’s interest in physiology and biology fits into this broad investigation into the psychology of expressions. His belief that the genetic processes of the image were rooted in the body and muscles is evident in how he connected figurative expressions to human biological functions (Murano, 2016, 154). Warburg recognized that cultural processes were deeply connected to human biology. In his view, art was not separate from physical life but a direct expression of it. Mimicry, for him, represented the material translation of mental life, a principle rooted in Darwinian thought, which sought to explain emotions as products of biological and social evolution (Murano, 2016, 157–159).

The themes of the physiology of gesture and the psychology of expression demonstrate how Warburg integrated biological and physiological theories into his study of images, seeking to explain how the human body and its evolutionary history influence artistic creation and interpretation.

Warburg found in Darwinian principles an essential key to his theory of images and *Pathosformeln*. Specifically, as highlighted by Jessica Murano, three fundamental principles of the Darwinian theory were adopted and adapted by Warburg to understand artistic expression and gesture in the context of figurative representations.

The first Darwinian principle states that some complex actions that respond to certain emotions or sensations tend to become habitual over time whenever the same emotional state recurs (Murano, 2016, 157). This mimetic behaviour becomes an automatic and habitual response, reflecting an original biological utility. Warburg adopted this principle to explain how human mimicry, particularly the gestures represented in artistic images, is the symbolic residue of gestures that initially had a biological and helpful function. According to Warburg, facial and bodily expressions are not simply cultural products but represent traces of the ancient human past, surviving in the present in the form of *Pathosformeln* (Murano, 2016:158). Initially useful for survival, these gestures have been transformed into expressive formulas that repeat in artistic representations across epochs.

The second Darwinian principle of antithesis asserts that if a particular emotion generates a series of habitual gestures, the opposite emotion will produce opposite energetic movements, leading to inverse expressions. This concept is crucial for the communication of emotions: according to Darwin, until humans mastered upright posture and the intentional application of bodily force, they could not develop, for example, “the antithetical gesture of shrugging the shoulders, as a sign of helplessness or patience” (Darwin 1872, 66-67).

Warburg ([1929]1998) applies the Darwinian principle of “antithetical expression” to the post-humous life of ancient pathos formulas but changes its meaning. According to the scholar, some ancient *Pathosformeln* underwent a polarization of meaning during their transmission. This polarization can alter the original semantic scope of the figurative model to reach expressive outcomes that are oppositely charged through total “energetic inversion” while maintaining the formal identity substantially unchanged. Through seemingly insignificant modifications in the representation of movements and facial expressions, the entire psychological dynamic in the representation of the human type is radically transformed (Bordignon 2004).

An example is the Judgment of Paris, initially depicted on a Roman sarcophagus, later adapted by Marcantonio Raimondi, Raphael, and finally by Manet in *Déjeuner sur l'herbe*. Through these transformations, the original meaning has polarized, shifting from a religious and mythological experience to an image of earthly freedom and beauty (Murano, 2016, 158).

In summary, these principles allowed Warburg to explain how images and figurative expressions retain traces of humanity’s biological and cultural past, transforming over time but maintaining formal and symbolic continuity. However, it is crucial to note that while Warburg offered an innovative perspective on art and images, his approach is not without its criticisms. His analysis of the Hopi peoples, for instance, reflects a Darwinian viewpoint that led to the simplification and reduction of their cultures to mere “sources” for his research. This perspective fails to account for the complexity, richness, and dignity of their cultural practices and beliefs. It is crucial to distinguish between his pioneering vision and the problematic use of anthropology in his studies of indigenous cultures, particularly that of the Hopi people. As Gombrich (2001) points out, among Warburg’s texts translated into English, *The ritual of the Snake* (Chávez, Fleckner 2022) is certainly one of the most widespread. In recent years, the text of the lecture delivered at the

sanatorium of Kreuzlingen in 1923 has almost become a banner of Warburgian studies. The notion that Warburg managed to reclaim lost sanity through his studies is undoubtedly captivating.

However, as David Freedberg (2004, 2005) highlights, critical readings of this famous lecture are rarely found. *The Ritual of the Snake* traces the experiences of a young Warburg among the Hopi Indians of New Mexico. It is noteworthy that the lecture was published only in 1939 by Fritz Saxl, who contravened Warburg's wishes to keep it unpublished. This refusal may stem from an awareness, as Freedberg suggests, of the ethical and cultural issues linked to his approach. Here, we do not aim to stage a Warburgian hagiography, but rather to consider the many complexities of the scholar and the individual. Warburg sought to explore how emotions and aesthetic experiences can traverse cultures, emphasizing the relationship between images and the psyche. In his quest to trace "primitive" elements of culture, Warburg investigated the Hopi Indians, viewing them as bearers of traditions that could illuminate his theories on art. However, this reductionist approach not only simplified the complexities of indigenous cultures to mere "sources" for his research but also implied a hierarchical view of culture grounded in a Darwinian framework.

During his exploration, Warburg secretly documented reserved ceremonies, violating the Hopi community's desire to maintain the secrecy of their ritual practices. Moreover, the acquisition of Native American religious artifacts and their subsequent transport to Germany represents a cultural appropriation that reflects colonial dynamics. Warburg's ethnographic work was not merely observational; it was intrinsically tied to a desire for possession and control over what he considered "primitive". This behavior not only undermined the dignity of the cultures studied but also underscores the necessity of critical reflection on the use of anthropology in academic research. Thus, Warburg's figure must be analyzed with a critical lens, recognizing both his contributions and the ethical and cultural issues associated with his work, particularly considering the Darwinian underpinnings that influenced his perspective on cultural hierarchies.

In the context of Warburg's thought, another fundamental concept is empathy (*Einfühlung*). The concept of empathy describes the process by which the observer physically responds to artistic forms through a deep correspondence between visual forms and the human bodily structure. This physical involvement is not limited to the visual sphere but engages the entire body, turning the perception of art into a total experience (Freedberg 2007).

Robert Vischer was one of the pioneers in developing the concept of empathy in 19th-century aesthetics. In his famous essay *Über das optische Formgefühl* (Vischer 1873), Vischer proposed a revolutionary theory that image perception involves the eye and the entire body, making aesthetic experience an intensely corporeal phenomenon. Vischer distinguishes between passive seeing and active looking, involving ocular musculature and, more broadly, the body. According to Vischer, observing artistic forms evokes bodily responses beyond mere visual perception, activating a sense of movement and physical sensations in the observer's body. This process generates a "feeling in unison" with the artwork, a fusion between the observer's inner world and the external representation.

Vischer also argued that visual forms could evoke specific emotional reactions based on their alignment with the observer's physical structure. Our aesthetic experience is not passive but active and motor: artistic forms stimulate responses that involve the whole body, from posture to eye movements. A particularly modern aspect of Vischer's thought is his synesthetic conception of visual perception. For Vischer, symbolic forms in art acquire meaning through an unconscious resonance with our bodily image rather than through conceptual intellectualization. In this context, empathy is about an emotional understanding of the work and a genuine physical and bodily connection with it. This approach, which emphasizes the centrality of the body in aesthetic perception, was crucial for developing subsequent theories on art and psychology. Warburg derived the notion of *Einfühlung*, which both he and Vischer described as "physiognomic," from Vischer. Warburg wrote in 1932: "In circles of artists engaged in their creations, one could observe the sense for the aesthetic act of empathy, in its becoming, as a creative force of style" (Warburg speaks of *psychologische Ästhetik*, Warburg [1932] 1998, 5). For Warburg, empathy related to the mobility of figures, as in the works of Botticelli and Ghirlandaio: mobility was not merely a decorative element for Warburg but the core of the symbolic function of the image (Freedberg 2007). These figures came to life through empathy, transcending their two-dimensionality and transforming into direct manifestations of the vital energy that generated them. Warburg thus conceptualized a model of iconographic tradition where empathy served as a central mechanism for the cultural transmission of symbols and emotions. Observing images involves intellectual analysis and a bodily and emotional response, which is essential for establishing a deep connection between the artwork and the observer. This connection is manifested through the gestures and movements of the represented figures, which Warburg interpreted as living symbols of human experiences and emotions (Gallese 2012).

Bodily empathy is, in fact, a fundamental process in how we interact with artistic images. Contemporary neuroscience, through concepts like mirror neurons and embodied simulation, shows that when we observe a movement depicted in a work of art, our brain simulates that movement, allowing us to experience a physical and emotional response similar to what we would feel if we were performing it ourselves. This scientific confirmation makes it even more evident how the theory of empathy, developed in 19th-century Germany, remains relevant for understanding art and the functioning of the human mind.

1.2. Warburg's Legacy in the Context of Recent Advances in Embodied Cognition and Neurosciences

Warburg's theory of the "science without a name" (Agamben, 1984), characterized by movement and empathy, seems to find consonances in contemporary research in neuroaesthetics. The theories referenced by scholars are related to embodied and grounded cognition theories, which offer a helpful framework for understanding the relationship between the sensorimotor system and higher cognitive processes from theoretical, functional, neuroanatomical and neurophysiological perspectives (Barsalou 2008; Borghi *et al.* 2013; Wilson and Golonka

2013). These theories, just as Warburg had previously posited, argue that cognitive processes are tied to the body in its perceptual capacities, actions, situations, and mental and emotional states in which the body is involved. Barsalou hypothesizes a modal Perceptual Symbol System where symbolic concepts developed from sensorimotor system experiences and stored in memory are represented and recalled in a modality-specific manner through the same perceptual system that produced them. This concept refers to simulators, where perceptual symbols enable the cognitive system to build simulations, or re-enactments of sensorimotor states, as well as introspective and emotional states acquired during experiences (Barsalou 1999; Barsalou *et al.* 2003; Barsalou 2008).

One can consider the connection between the motor system and language processing to exemplify this embodied relationship according to Pulvermüller's theory of active perception circuits. While motor and language cortical systems were long considered independent, Pulvermüller has demonstrated they are interconnected (Pulvermüller *et al.* 2005). His research has led to a view of integration between perception, cognition, and motor function, which share neural mechanisms, with the sensorimotor system playing a pivotal role. For example, it has been shown that language processing connects with the motor and perceptual systems (Pulvermüller and Fadiga 2010). Through functional magnetic resonance imaging (fMRI), it has been possible to highlight how reading sentences describing actions triggers activation in the premotor cortex, just as observing actions does (the presence of mirror neurons characterizes the premotor cortex, as we will see shortly). This would confirm re-enactment by the sensorimotor system during the processing of a linguistic stimulus (Aziz-Zadeh *et al.* 2006). Similarly, both electroencephalogram (EEG) and fMRI studies have shown that reading a word related to an action elicits a somatotopic activation of the primary motor area concerning the reading of actions; thus, "lick," "pick," and "kick" respectively activate cortical motor representations of the tongue, upper limbs, and lower limbs (F. Pulvermüller, Härle, and Hummel 2001; Hauk, Johnsrude, and Pulvermüller 2004; Friedemann Pulvermüller *et al.* 2009). Similar phenomena also occur in the understanding of concepts related to the senses: reading words semantically linked to odours will activate the primary olfactory cortex (González *et al.* 2006), while those related to taste will activate the corresponding cortical areas (Barrós-Loscertales *et al.* 2012). The link between motor cortex activity and language comprehension has been demonstrated through a protocol using facilitative stimulation via Transcranial Magnetic Stimulation (TMS). Applying TMS to the motor cortex of the left hemisphere, dominant in linguistic functions, made subjects quicker in a reading task when the focal area stimulated was congruent with the observed stimulus: stimulating the hand area made reading words related to hands faster, and similarly for words related to feet when stimulating the relevant area (Friedemann Pulvermüller *et al.* 2005). These observations might suggest limits confining embodied-grounded cognition to a physical, material, and bodily sphere. However, some studies have speculated that even abstract concepts and functions find some sensorimotor and bodily correlates to "hook onto." In one experiment, participants were shown action sentences involving arms or legs, both literal and idiomatic, during fMRI scans. All categories activated both the premotor and motor cortex in a somatotopic manner: "grasping an idea" activates the representation of the upper limbs in the motor homunculus. These findings would confirm the phenomenon of

sensorimotor re-enactment even in processing abstract and metaphorical thought (Boulenger, Hauk, and Pulvermüller 2009).

In 1996, a revolutionary discovery extended the application of these theories to social cognition. Rizzolatti's research team first observed in macaques that a portion of the neuronal population in area F5, responsible for organizing goal-directed motor patterns of the hand, was activated not only during the execution of these movements but also during the observation of such movements performed by others: these are known as mirror neurons (Rizzolatti *et al.* 1996). Further studies have demonstrated via fMRI that humans also show activation in the premotor cortex in a somatotopic manner while observing videos of actors performing actions and even reading sentences about actions, as seen with the action-perception circuits theory (Aziz-Zadeh *et al.* 2006). By showing that another person's action can activate the same structures that would be used to perform it, these discoveries have laid the groundwork for a neurophysiological explanation of empathy (in the broad sense), i.e., the human capacity to put oneself in another's shoes, mentally simulating an external condition. Over thirty years, various studies have shown that mirroring and, thus, embodied simulation extends to the sensorimotor, perceptual, and emotional systems (Bonini *et al.* 2022). Integrating the discovery of mirror neurons and embodied cognition theories, Gallese has developed an embodied approach to mental simulation in the realm of social cognition, discussing embodied simulation, demonstrating activation of the same brain region someone would use when observing others performing actions, experiencing sensations and emotions, and that this process allows for a direct understanding of others' actions, emotions, and sensations (Gallese, 2003; Gallese and Sinigaglia, 2011). The fact that an external tool can extend human cognitive capacities represents a further development of embodied-grounded cognition towards the extended mind theory (Borghi *et al.* 2013). The idea, initially proposed by Clark and Chalmers in 1998, is that the human mind is not limited solely to the brain and body but is also extended to external objects that can implement and extend our cognitive processes, such as considering a diary as an extension of our memory (Clark and Chalmers, 1998; M. Wilson, 2010). The notion that the observation of a tool can activate a form of mirroring simulation was first demonstrated in monkeys, where different populations of neurons in the pre-supplementary motor area F6 and "visuomotor" neurons in the ventral premotor cortex F5 were activated both during the use of objects and the mere viewing of the object and its manipulation by the examiner (Murata *et al.*, 1997; Raos *et al.* 2006; Livi *et al.* 2019). Motor effects of images also seem to be confirmed in humans. Simple behavioural experiments show that visual priming of a real object and its image prepares subjects for a motor response in a similar manner (Squires *et al.* 2016). Another neuroimaging method, Positron Emission Tomography (PET), has shown that observing real objects activates premotor areas without overt motor demand. Tool observation strongly activated the left dorsal premotor cortex (Grafton *et al.* 1997). These findings suggest an "object-mirroring" mechanism that images could also mediate.

To gradually approach the field of neuroaesthetics, it is possible to examine some experiments involving artworks and images (both artistic and non-artistic) to assess whether they can elicit activation of motor areas and if there is an embodied participation at the motor level in the aes-

thetic experience. According to embodied simulation theory, Freedberg and Gallese hypothesized that an empathic relationship is established between the observer and artworks during art perception (Freedberg and Gallese 2007). Recent fMRI studies align with the hypothesis of the pivotal role of embodied simulation in aesthetic experience. An fMRI experiment used sculptures selected from Classical and Renaissance art as stimuli. This study showed activation of the pre-supplementary motor area and the ventral premotor cortex, and the authors interpreted these results as dependent on the intrinsic dynamic properties of the sculptures and the sense of action they evoked in the observer (Di Dio *et al.* 2011).

In an experiment, subjects were subjected to an electroencephalogram (EEG) while observing still images (photographs) of static or dynamic actions performed by other humans. The results of event-related potentials (ERP) showed significantly greater activation of motor and premotor areas during the observation of dynamic actions, even when depicted in still images (Proverbio, Riva, and Zan 2009). Thus, objects and images can provoke an embodied simulation at the motor level, and this activation also depends on their qualities. We will aim to disentangle and better understand the role of the cortical motor system in the following sections. In neuroaesthetic contexts, the ability of objects to affect cognition and evoke embodied simulation can shed light on aspects of aesthetic experience and the image-observer relationship. On one hand, language, social interaction, objects, and images can evoke activation of the sensorimotor system and emotional components; on the other hand, these neural systems are also involved in processing and elaborating higher cognitive phenomena such as social cognition and empathy, language, abstract thought, and appreciation of art.

This interdisciplinary approach, which integrates Warburg's insights with neuroscience, underscores the importance of transcending disciplinary boundaries for a more comprehensive understanding of visual and cultural experiences. Recent studies on mirror neurons and sensorimotor re-enactment confirm that art perception establishes direct engagement with the depicted expressions and movements, similar to what Warburg proposed. Modern neuroaesthetics, therefore, finds in Warburg's theories a valid premonition of how the body and mind interact with images, highlighting the importance of an integrated approach that combines cognitive sciences and humanities for a deeper understanding of the aesthetic experience.

2. Movement and Gesture: Towards an Atlas of Body Language

The clearest example of how precisely Warburg focused on classifying gesture and movement is the unfinished project of the "Atlas" of images that shows the "survival of the Ancient" through the migration of *Pathosformeln*: the so-called *Bilderatlas Mnemosyne* (Ohrt R. and Heil A., 2020). Influenced by the archaeological practices of his time, Warburg used lists, tables, and charts to document the origin and diffusion of all so-called "types" of figures. A key example is his Strasbourg notes, particularly the "Schema of Pathetic Formulas" [Fig. 1], where he divided columns by genre, media, and artists, while rows were reserved for pathetic formulas ordered by degree of intensification: "running," "dancing," "courting, chasing,"

“abduction,” “conquest,” “mythical triumph,” “Roman triumph,” “allegorical triumph,” “death, lamentation, and resurrection” (WIA, III.71., ff. 3-7). The Strasbourg notes can undoubtedly be considered the core of an attempt at systematization, intended to cover all figurative arts of the Italian Renaissance; however, the rows and columns of the “Schema” remained mostly empty (WIA, III.55.5, f. 39). This schema, although incomplete, reflects Warburg's ambition to create a proper “taxonomy of gesture” (Wedepohl 2014, 36-57).

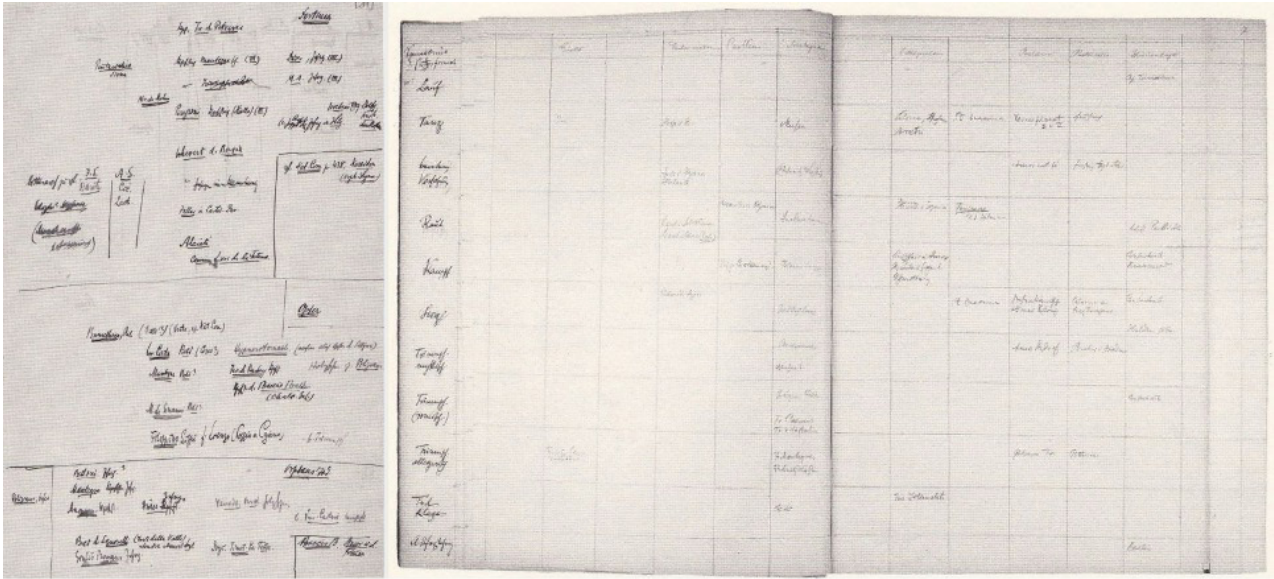


Fig. 1: The notes by Aby Warburg titled *Strasbourg Notes*, WIA, III.55.1., f. 39 (on the left); diagram of the *Pathosformeln*, WIA, III.71., f. 7 (on the right) [©The Warburg Institute, London].

Considering the demonstration that language processing has connections with the motor and perceptual systems (Pulvermüller and Fadiga 2010), Warburg's intuition regarding the link between the linguistic and motor spheres is remarkable. The linguist Hermann Osthoff's book *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen* (1899) provided Warburg with a linguistic model to explain the transformation and intensification of *Pathosformeln*. Osthoff developed a morphological theory concerning the “ancestral roots of language.” This theory was based on the “suppletive nature” in Indo-European languages and related to mutating a word's root to intensify its meaning. Warburg saw a parallel in this principle with the evolution of *Pathosformeln*: just as a verbal root can change to indicate a more intense action, a gesture can also be modified to express a more powerful emotion. The figure of the Nymph, analyzed by Warburg in various forms, exemplifies the expressive power of movement: from the measured stride to the graceful dance, up to the Dionysian ecstasy, the Nymph embodies a range of pathos reflected in her gestures [Fig. 2; Fig. 3]. Through this “Atlas of Gesture Language,” Warburg aimed to demonstrate how certain bodily expressions, rooted in human experience, had been transmitted through the centuries, migrating from one cultural context to another and acquiring new meanings. The *Bilderatlas Mnemosyne* (Ohrt R. and Heil A., 2020), although incomplete, represents Warburg's most accomplished attempt to realize this idea (Wedepohl 2014, 36-57). Building on these ideas, which obsessed the Hamburg scholar

throughout his life, the article's next section will focus on the validity of scientific explanations and reasons concerning the themes of movement, gesture, and facial expressions, which align precisely with Warburg's envisioned direction.



Fig. 2: Detail of the Nymph's dress: Domenico Ghirlandaio, *La natività di S. Giovanni*, fresco, 1485-90, Florence, Santa Maria Novella, Tornabuoni Chapel.

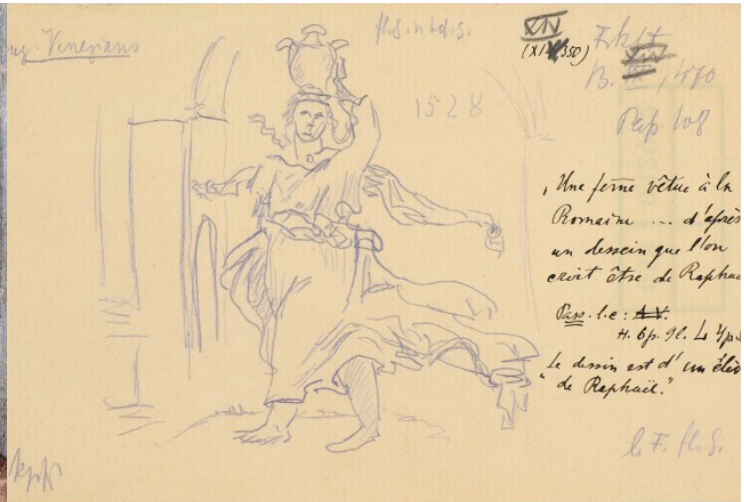


Fig. 3: Aby Warburg, *Notes relating to an engraving by Agostino Veneziano* (after Raphael or Giulio Romano), 1528, taken from: Jean David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, vol. 6, Leipzig: Rudolph Weigel, 1864, p. 62 (Nr. 108).

2.1. Movement

Various studies demonstrate that even the result of a motor act, which is not directly visible, can activate the cortical structures related to movement in the observer. For example, it has been discovered that in the F5 premotor cortex of macaques, a specific population of neurons discharges when the animal performs a specific action, such as cracking a nut, when the monkey observes the same action performed by an examiner, and even when it hears the sound associated with the action (Kohler *et al.* 2002; Ferrari *et al.* 2005). These audio-visual mirror neurons code actions independently of whether these actions are performed, heard, or seen. Since this area has been identified as homologous to Broca's area in humans (an area involved in language articulation), the authors have also speculated, consistent with the theory of neural reuse (Anderson 2010), that this area might represent the precursor of the neuroanatomical bases that in humans allow the development of language. These findings suggest a kind of triangulation between the movement produced by another subject, the effects of the movement, and the phenomena of perception, re-enactment, and embodied simulation of the movement (and, later, of emotions) in the observer, starting from the effects of the movement itself: a form of social cognition mediated by a third actor, namely an object or an image. This hypothesis might help explain the relationship between the creator of the image, the material phenomenon, and the perception of the viewer. Freedberg and Gallese, combining their respective expertise and overlapping interests, initially hypothesized that the relationship between embodied empathetic feelings in the observer and the quality of the work in terms of the visible traces of the artist's creative gestures—such as vigorous

modelling in clay or paint, fast brushwork, and signs of hand movement in general—could be a fundamental component of the embodied aesthetic experience (Freedberg and Gallese 2007).

Several studies demonstrate that cortical motor activation can be induced when observing static graphic artefacts produced by hand motor acts, such as letters (Marieke Longcamp *et al.* 2003). These results suggest that, even in the absence of explicit motion, the implicit movement represented in a static image is sufficient to activate the cortical motor circuits recruited during the actual execution of the observed movement. For example, Longcamp and colleagues used both fMRI and magnetoencephalography (MEG). This technique detects changes in the magnetic fields generated by postsynaptic neuronal activity with a temporal resolution of a few milliseconds to study the activity in the hand representation of the primary motor cortex during the observation of letters. Increased activity was shown both during hand movements (as expected from mirroring mechanisms) and during the observation of static letters, with the modulation effect being more substantial for handwritten letters than typed letters. This evidence suggests an embodied simulation of the cortical motor system evoked by observing the static graphic outcome of an agent's action (Longcamp, Tanskanen, and Hari 2006; Marieke Longcamp, Hlushchuk, and Hari 2011). Experimental confirmation of Freedberg and Gallese's hypotheses regarding the potential involvement of signs of artistic production in the embodied simulation involved in the aesthetic experience comes from two experiments in which subjects were shown abstract works of art: the "cuts" by Lucio Fontana and abstract black and white paintings by Franz Kline, contrasted with simplified versions devoid of three-dimensionality where cuts or brushstrokes were replaced by simple lines [Fig. 4; Fig. 5]. EEG revealed specific activation while viewing the original artworks in sensorimotor cortical areas with a pattern similar to that seen when observing hand motor acts. This activation was not observed during the viewing of simplified control images, such as simple two-dimensional lines. Results of the experiments show how observation of abstract works of art as static consequences of hand gestures devoid of any socially coded meaning leads to the activation of sensorimotor, premotor, and motor cortical areas. These results support the hypothesis proposing the role of embodied simulation of the artist's gestures in the perception of artworks, grounded in the activation of the physiological mirror mechanism in cortical pre-motor areas (Umiltà *et al.*, 2012; Sbriscia-Fioretta *et al.*, 2013).

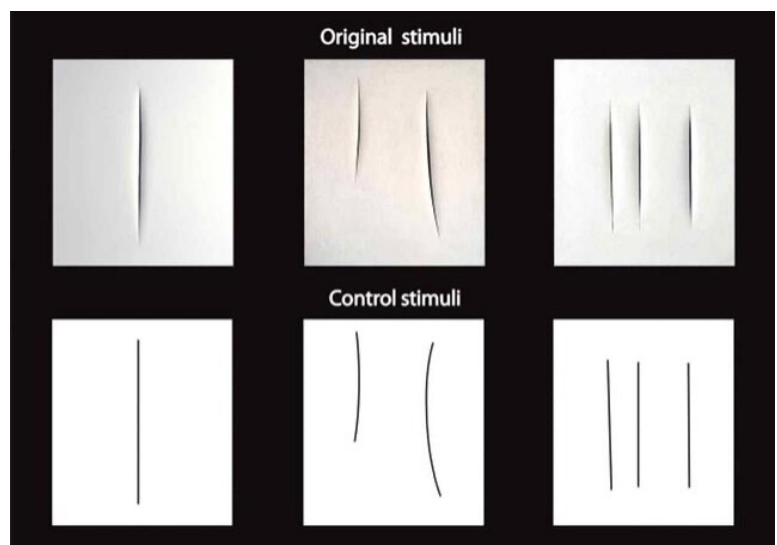


Fig. 4: Original works by Lucio Fontana and the simplified versions used in the study of Umiltà, taken from: Umiltà, M. Alessandra, Cristina Berchio, Mariateresa Sestito, David Freedberg, and Vittorio Gallese. 2012. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (November): 311. I.

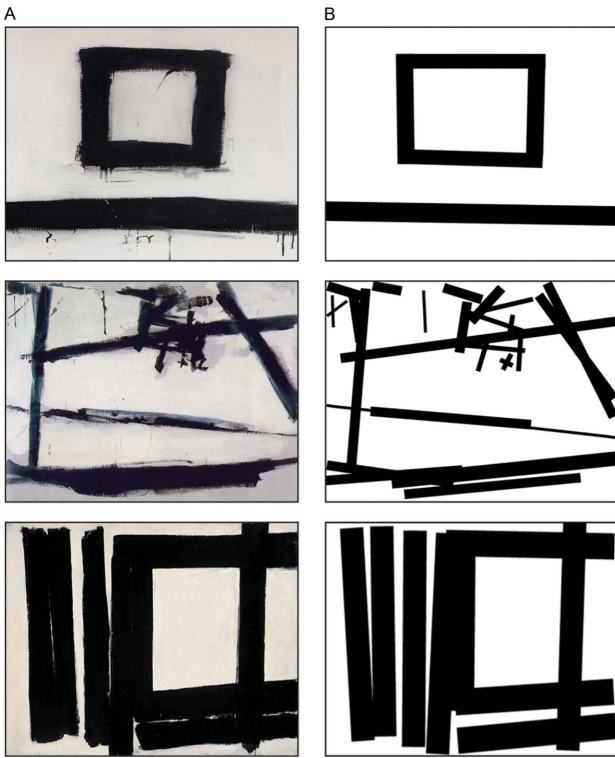


Fig. 5: The original works by Franz Kline (1953 *Suspended*, 1954 *Painting Number 2*, and 1952 *Painting Number 7*) and the simplified versions used in the study, taken from: Sbriscia-Fioretti, Beatrice, Cristina Berchio, David Freedberg, Vittorio Gallese, and Maria Alessandra Umiltà. 2013. "ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline." *PloS One* 8 (10): e75241.

While previous studies might be limited by the specific nature of the visual stimuli (simple abstract works where the gesture from which it originated may be evident), other studies have used more varied and complex artistic stimuli. An experiment analyzed via fMRI the cortical activation of subjects viewing artworks they previously rated as beautiful, neutral, or ugly, regardless of the painting category (a portrait, landscape, still life, or abstract composition). This study showed the activation of the orbitofrontal cortex in response to viewing artworks that are considered beautiful. This area, known for being involved in the perception of rewarding stimuli, shows increased activity when subjects perceive an image as beautiful. On the other hand, viewing images considered ugly activated the motor cortex bilaterally; according to the authors, this might indicate an avoidance response to the unpleasant stimulus, thus reflecting deeply Darwinian roots of the embodied simulation process (Kawabata and Zeki 2004). Perception of movement also is involved in aesthetic appreciation, as

evidenced by studies conducted by Cattaneo and colleagues. They investigated whether cortical area V5, a region in the occipital cortex mediating physical and implied motion detection, is related to generating a sense of motion from visual cues used in artworks and to the appreciation of those artworks. Using a virtual lesion approach, TMS with inhibitory effects was applied over V5 while viewing paintings, significantly decreasing the perceived sense of motion and reducing the liking of abstract (but not representational) paintings. Data demonstrate that V5 is involved in extracting motion information even when pictorially represented and without any figurative content.

Moreover, the study suggests that V5 activity may play a causal role in appreciating abstract art (Cattaneo *et al.* 2017). An fMRI study by Ishizu and Zeki assessed brain activity in an aesthetic judgment task between two artworks presented concurrently. The artworks could be both portraits, landscapes, or still-lives. Aesthetic judgments engaged medial and lateral subdivisions of the orbitofrontal cortex and subcortical stations associated with affective motor planning (globus pallidus, putamen-claustrum, amygdala, and cerebellar vermis). Motor, premotor, and supplementary motor areas were shown to be active both in aesthetic judgment tasks and regarding the brightness of the artwork, regardless of the type of painting. This demonstrates a non-specific involvement of the motor component in aesthetic judgment

(Ishizu and Zeki, 2013). Using MEG, Cela-Conde and colleagues attempted to map brain activity while rating the beauty of artistic and non-artistic visual stimuli. Participants viewed images of unfamiliar paintings by artists from various artistic schools (e.g., *Paisaje de Capri*, 1878, a painting by Francisco Pradilla y Ortiz) and photographs depicting diverse objects and landscapes. Participants were asked to indicate whether they found each image beautiful or not. Greater activation of sensorimotor cortices in response to artworks rated as more beautiful than less beautiful was found in different areas, including the premotor, supplementary motor area, and motor cortex. This experiment demonstrates that motor simulation is related to aesthetic judgment and not only to the perceived sense of movement. The study helps avoid reductionist views on the embodied motor role in aesthetic experience, confirming that motor involvement is modulated by aesthetic taste and experience (Cela-Conde *et al.* 2009).

2.2. Gesture

Shifting the focus from the expressive medium to what is depicted within it, neuroscientific research has delved into the perception of the human body, specific postures, and specific body parts presented as images to discover if and how embodied perception and simulation manifest in the observation of these elements. From Darwin's evolutionary perspective, communication of emotion through body movements occupies a privileged position, as emotions embody action schemes evolved for survival (Darwin, 1872). Darwin viewed emotions as predispositions to act adaptively, suggesting that characteristic body movements are associated with each emotional state. De Gelder and colleagues sought to demonstrate that expressive body movements could play a significant role in understanding the neurobiology of emotional behaviour, using fMRI to clarify how the brain recognizes happiness or fear expressed by a whole body. In an experiment, still images of bodily expressions (happy, fearful, sad, or angry) alternated with images of meaningful but emotionally neutral body movements. To specifically focus on whole-body expressions, faces were blanked out. The significant finding was that viewing fearful whole-body expressions (but not other emotional expressions) produced higher activity in areas specifically known to process emotional information (amygdala, orbitofrontal cortex, anterior insula) than viewing images of meaningful but emotionally neutral body actions. As expected, this also involved motor simulation. Observing fearful body expressions produced increased activity in brain areas closely associated with emotional processes. This emotion-related activity occurred alongside the activation of areas linked with action and movement representation. From a Darwinian point of view, these findings suggest that automatic body postures linked to fear may have evolved to communicate this emotion to conspecifics and that the social cognition skill of embodied simulation is used to recognize it. This fear posture and contagion mechanism suggests an adaptive evolutionary purpose in preparing the brain for action (de Gelder *et al.* 2004).

Upper limbs and hands, their movements, and the effects of these movements play a crucial role in eliciting mirroring mechanisms and embodied simulation. While we have seen how motor simulation mechanisms can be elicited through static representations of actions by observ-

ing photographs, an experiment demonstrated that this occurs somatotopically through an artistic (and substantial) representation of a specific body part. Battaglia and colleagues evaluated using TMS, electromyography (EMG), and motor-evoked potentials (MEP) of the right extensor carpi radialis (ECR) muscle to assess variations in corticomotor excitability during the observation of an action in paintings and the observation of a photograph of the same pose.

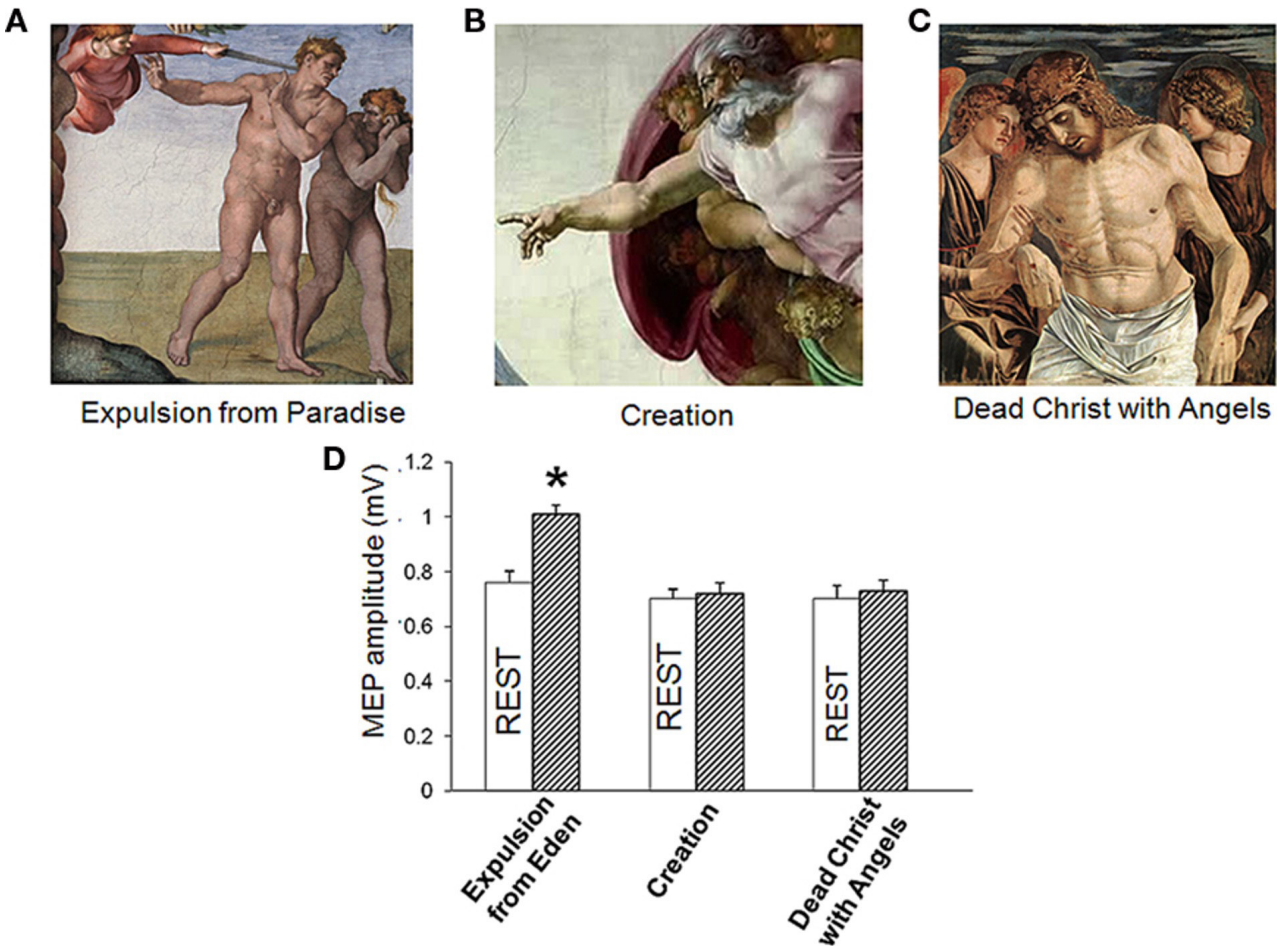


Fig. 6: The three artworks used as stimuli (Michelangelo's *Expulsion from Paradise*, Michelangelo's *Creation of Adam*, and Giovanni Bellini's *Dead Christ with Angels*), taken from: Battaglia, Fortunato, Sarah H. Lisanby, and David Freedberg. 2011. "Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (August): 11076.

The selected paintings for studying cortical-spinal excitability during observation were Michelangelo's *Expulsion from Paradise* (1510), his *Creation of Adam* (1511), and Giovanni Bellini's *Dead Christ with Angels* (1475). In *Expulsion*, the ECR muscle is activated; in *Creation*, it is at rest; in Bellini's *Dead Christ*, it is shown at rest but in an overtly and highly emotional context (to evaluate the emotional role) [Fig. 6]. Michelangelo's *Expulsion from Paradise* in the Sistine Chapel, with its depiction of the gesture Adam makes with his extended right hand to keep the sword-bearing angel at a distance, was chosen by the authors because Michelangelo, with his skill, clearly delineates the muscles of the forearm involved in extending the hand, making this action easily legible. Observation of *Expulsion* increased cortical excitability. Neither the relaxed pose in Michelangelo's *Creation* nor the flexed posture in the highly emotional context

of Bellini's *Dead Christ* increased cortical excitability. Interestingly, observation of a photograph of the same extended pose as in *Expulsion* did not increase corticomotor excitability, suggesting that this effect in the painting must be a consequence of the artist's skill in giving the illusory impression of movement. As the authors note, Michelangelo successfully conveyed the kinesthetic aspects of the movement he depicted, overcoming the static nature of the image. This experiment demonstrates once again that the degree of motor simulation also depends on the intrinsic characteristics of the image (Battaglia, Lisanby, and Freedberg 2011). Gesture represents a form of communication that assumes considerable importance within the image. Various scholars have sought to categorize symbolic gestures. Iconic gestures are characterized by a high correspondence between form and meaning. Pantomimes are the prototypical example of iconic gestures, faithful reproductions of everyday actions.

In contrast, emblems are gestures that refer to meanings that are socially coded, learned, and transferred and can have either completely arbitrary form-meaning relationships (e.g., thumbs up, waving goodbye) or a moderate correspondence between form and meaning (e.g., inviting someone to cut short by repeatedly moving the index and middle fingers toward each other, symbolically indicating scissors) (Agostini *et al.* 2019). We have seen several examples demonstrating a link between language and motor areas. In humans, Broca's area, which is crucial for language production, is also activated during the execution of communicative gestures (Brown and Yuan 2018). Numerous studies show that observing communicative gestures activates a motor mirroring system and areas involved in language.

A meta-analysis indicates that similar to hand actions, gestures involve a perceptual-motor network that is important for action recognition and a semantic network for conceptual processing as meaningful symbols (Yang, Andric, and Mathew 2015). To understand the extent to which systems processing symbolic gestures and language overlap, a study compared the brain's responses to emblems and pantomimes with responses elicited by spoken English glosses conveying the same information. fMRI was performed while subjects observed videos of an actress performing gestures or producing the corresponding spoken glosses. The data suggest that comprehension of both forms of communication is supported by a standard, largely overlapping network of brain regions, including the anterior and posterior perisylvian Broca's and Wernicke's language areas. Common activations included the inferior frontal gyrus (IFG), which plays a role in language processing, with damage to this area typically resulting in spoken and sign language aphasia.

Nevertheless, the results suggest that these regions may not represent a system solely devoted to language processing but rather constitute nodes of a broader, domain-general network supporting symbolic communication. Authors suggest that these perisylvian areas, identified as the core of the brain's language system, may function as a modality-independent semiotic system that plays a broader role in human communication, linking meaning with symbols, whether they are words, gestures, images, sounds, or objects (Xu *et al.* 2009). A similar study also found activation in the left middle temporal gyrus (MTG) during

the recognition of transitive and intransitive gestures. This area is involved in language semantic memory processing, underlying the retrieval of the semantic component during meaningful gesture recognition (Villarreal *et al.* 2008).

The observation that communicative gestures activate areas involved in movement recognition and simulation and those involved in understanding and processing meaning is supported by the different responses elicited by various gestures. In an experiment, positive, negative, and neutral emotional meaning gestures were selected: the middle-finger jerk insult, the positive thumbs-up gesture, and a neutral control gesture, the forefinger pointing in a specific direction. Increased EEG amplitudes to emotional gestures of insult revealed stimulus-driven attention capture of socially salient signals, particularly pronounced for hostile gestures. Furthermore, early EEG signals were enlarged for emotional gestures compared to neutral ones, presumably because emotional gestures can be discriminated against early in the processing stream (Flaisch *et al.*, 2011).

In an evolutionary context, the human mirror mechanism (MM) would allow the transition from “doing something” to “communicating it to someone else.” In this perspective, the MM would mediate semantic processes, being involved in both the execution and understanding of messages expressed by words or gestures. The role of the sensorimotor cortex and, more broadly, the human mirror system seems to address both language perception and understanding, aligning with an embodied social cognition perspective (De Stefani and De Marco 2019).

Evidence of neural reuse and motor origin of language comes from the observation that the FOXP2 gene seems involved in verbal language production and upper limb movement coordination, representing a potential biomolecular substrate linking speech and gesture (Vicario 2013). Other seminal studies revisit the idea that specific human neural structures allowing the development of language did not necessarily evolve *de novo* in specific brain areas. However, they are based on the phenomena of neural reuse. According to this theory, areas that developed for one purpose could be repurposed to acquire new functions through phenotypic/neural modifications induced by specific features of the cultural environment. Effective in human cultural evolution, these modifications might not involve genetic changes. Cultural neural reuse can be considered a key example of biocultural feedback and, ultimately, of the extended notion of epigenetics. For instance, the acquisition of written and spoken language might have been triggered by cultural practices independently of genetic changes. Instead of following the nativist idea that there are innate linguistic modules requiring species-specific genetic substrates, it has been argued that the acquisition of written and spoken language reveals the brain's epigenetic capacity to repurpose existing circuits initially performing specific functions for new purposes to better respond to changing environmental conditions and cultural innovations (D'Ambrosio and Colagè, 2017; d'Errico and Colagè, 2018). This possibility has been indirectly demonstrated, for example, regarding the transfer of alarm responses to danger signals in rats. It has been shown that associating an odour stimulus with pain causes alterations, presumably epigenetic, that are passed on to offspring (Szyf, 2014; Dias and Ressler, 2014).

Since humans can produce and decode gestures, it has been observed that emotional gestures are comprehensible across different cultures. For example, Witkower *et al.* (2021) demonstrated that gestures expressing emotions with the body, used to express and recognize anger, fear, and sadness by individuals in several industrialized populations, can also be recognized by members of an isolated, small-scale traditional society: the Mayangna of Nicaragua. Specifically, they found that recognition rates for sadness and anger bodily expressions were high, and recognition rates for fear bodily expressions were lower but still significantly greater than chance. Given that the Mayangna are unlikely to have learned these bodily expressions through cross-cultural transmission, their ability to recognize these displays provides evidence for the universality of some emotional body expressions. Other studies also demonstrate that gestures and movements expressing emotions are understandable across very distant cultures (Parkinson *et al.*, 2017). From this, we can hypothesize a form of innatism preserved through evolution that is more akin to Darwinian interpretations made by Warburg, which we will explore further regarding facial emotional expressions. However, the issue of symbolic gestures is more complex. Iconic gestures, such as pantomimes, tend to be more cross-culturally intelligible due to their high degree of mimesis with what they express. In contrast, emblematic gestures, which are culturally coded and have little or no objectively recognizable link to their meaning, are more closely related to the culture in which they originated (Matsumoto and Hwang 2013). These studies suggest that the representation of gestures in art may convey an embodied simulation of the sense of movement and communicate meanings and emotional states.

2.3. Facial Expression

Warburg's interest in facial expressions, particularly their ability to convey pathos, is central to his research on the "survival of the ancient." Due to his reading of Darwin's works, Warburg recognized the human face as a universal expressive medium capable of communicating intense emotions and bridging different epochs and cultures. Table 41a of the *Mnemosyne Atlas* (Ohrt R. and Heil A., 2020), dedicated to the Laocoön, exemplifies this idea [Fig. 7]. Although it does not include the image of the famous Hellenistic sculpture, Warburg presents a series of images preceding and following its rediscovery, focusing mainly on faces. For example, he juxtaposes the face of the Laocoön by Filippino Lippi, created before the discovery of the sculpture group, with the face of Adam from the same fresco, emphasizing how the expression of pain and pathos typical of the classical Laocoön was already present in Renaissance art before 1506. Through this juxtaposition of images, Warburg demonstrates that the interest in intense facial expressions was not linked to the discovery of the Laocoön itself but represented a pre-existing trend in the Renaissance: "it is quite wrong to date the Roman grand style from the unearthing of the Laocoon in 1506. That event was an outward symptom of an inward, historical process; it marked the climax, not the birth, of the "Baroque aberration." It was a revelation of something that Italians had long sought - and therefore found - in the art of the ancient world: extremes of gestural and physiognomic expression, stylized in tragic sublimity" (Warburg A., 1905). Although this expressiveness had a connotation of "Baroque degeneration", Warburg's choice



Fig. 7: Plate 41a, *Mnemosyne Atlas*. Theme: The Invention of Laocoön. The pathetic eloquence of the sacrificed priest (Laocoön) as an ancient pre-figuration that reemerges in response to the expressive needs of Renaissance art, even before the archaeological discovery of the sculptural group. La Rivista di Engramma. *Mnemosyne Atlas* on line [2004] 2012. *Mnemosyne Atlas* website: ©engramma testi: centro studi classicA-luav. Atlas plate: ©The Warburg Institute Archive.

to exclude the original image of the Laocoön from the table further highlights this point: his interest was not in the subject's iconography but in the transmission and reinvention of a specific facial language capable of expressing pathos and creating a connection between classical antiquity and the Renaissance. For Warburg, analyzing facial expressions becomes a means to demonstrate the migration of *Pathosformeln* through the centuries, identifying physiognomy as a fundamental tool for understanding body language and emotions.

It is also noteworthy, as Murano writes, that Warburg wrote **The Types of the Brancacci Chapel** (Warburg [1888]: 17-48) during his stay in Florence, where he connects the issue of style with the relationship between the pathological expression of characters, their movement, and the conception of the space in which they are placed (Murano 2016, 170).

Following Warburg's insights, facial expressions are likely the form of movement that most significantly contributes to transmitting an emotional state in humans. Not only in Renaissance art history has there been a constant study of the expressive possibilities of the human face, even to the point of obsession, as might be the case with the statues by the sculptor Franz Xaver Messerschmidt. It also seems that the decoding of facial expressions occurs through embodied simulation mediated by the mirroring system.

Similar brain regions are involved when we imagine, observe, and execute an action. Various authors question whether the same embodied simulation system applies to emotional empathy. Jabba and colleagues studied a group of people undergoing fMRI while viewing actors tasting the content of a cup and showing disgust or tasting unpleasant bitter liquids to induce disgust. They found activation in the anterior insula (involved in emotion processing) and the inferior-frontal operculum (IFO, thought to play an essential role in interoceptive awareness) involved in both modalities of disgust processing, demonstrating embodied simulation in the context of social perception of disgust (Jabbi, Bastiaansen, and Keysers 2008). Another study sought to assess whether a mechanism of action simulation modulates emotional activity as a basis for empathy. Using fMRI while subjects were either imitating or simply observing emotional facial expressions, results showed a similar network of activated areas for both imitation

and observation of emotion. Among the areas commonly activated by both imitation and observation of facial emotional expressions were the premotor face area, the dorsal sector of pars opercularis of the IFG, the superior temporal sulcus, the insula, and the amygdala. If taken together, these data confirm that humans understand the feelings of others through an embodied simulation mechanism of emotional content involving movement and facial expression (Carr *et al.* 2003).

Similarly, in neuroaesthetics, observers' sensorimotor engagement with portrayals of painful facial expressions seems to influence their explicit aesthetic judgment. Among the artistic stimuli capable of creating a strong empathetic connection, we can mention the face of *Prometheus Bound* by Gregorio Martinez and *Martyrdom of Saint Philip* by José de Ribera. Specifically, it has been found that the contraction of the *corrugator supercilii* facial muscle, which imitates the pain facial expression, increased the aesthetic rating of artistic facial representations of pain where the contraction of the same facial muscle was visible (Ardizzi *et al.* 2020) [Fig. 8]. Another interesting article shows that empathy for pain, even depicted in art, involves sensory and visceromotor brain regions relevant to the first-person pain experience. These regions contribute to the formation of aesthetic judgment. Artistic and non-artistic facial expressions (painful and neutral) were shown to participants in an fMRI scanner, and then they rated the stimuli aesthetically. Results showed that empathy for pain brain regions (i.e., bilateral insular cortex, posterior sector of the anterior cingulate cortex, and the anterior portion of the middle cingulate cortex) and bilateral IFG are commonly activated by artistic and non-artistic painful facial expressions. IFG plays an essential role in the motor mirror-neuron mechanism that likely supports recognition and imitation of actions but is also explicitly related to the observation/evaluation and execution of facial expressions of emotions. Interestingly, for the artistic representation of pain, the activity recorded in these regions directly correlated with participants' aesthetic judgment, demonstrating how embodied simulation and the degree of empathy conveyed by artistic representation are directly related to aesthetic judgment (Ardizzi *et al.* 2021).

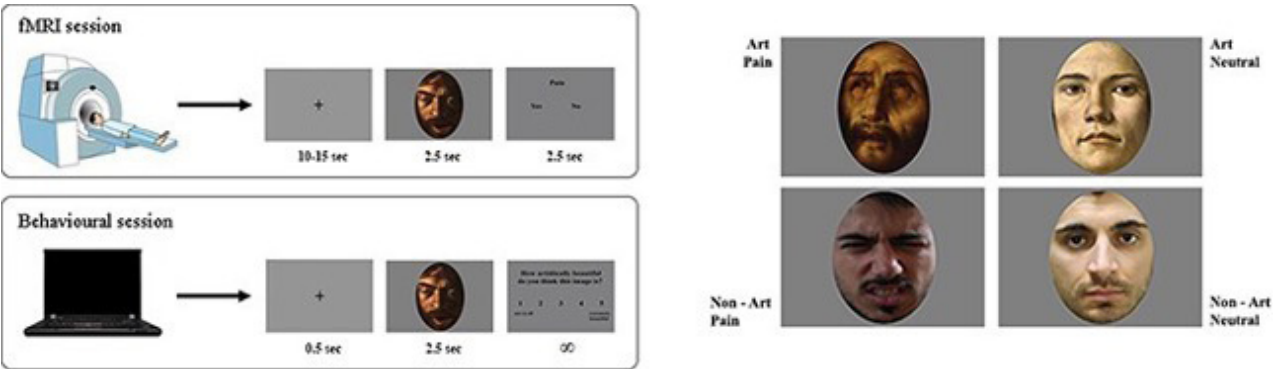


Fig. 8: Experimental design and stimuli used for the study. Taken from Ardizzi, Martina, Francesca Ferroni, Maria Alessandra Umiltà, Chiara Pinardi, Antonino Errante, Francesca Ferri, Elisabetta Fadda, and Vittorio Gallese. 2021. "Visceromotor Roots of Aesthetic Evaluation of Pain in Art: An fMRI Study." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 16 (11): 1113–22.

Regarding emotional expressions, researchers have also questioned whether this mode of transmitting information is innate or culturally coded. According to some authors, what happens in natural situations (Darwinian selection processes) leads to the innateness and universality of facial expressions. If expressions have a purpose, it could be a communication system that preceded language in evolution (Izard 1994). Empirical observation has noted the universality of expressions of joy and sadness in blind athletes, similar to those of sighted individuals without cross-cultural differences. These findings provide compelling evidence that the production of spontaneous facial expressions of emotion is not dependent on observational learning (Matsumoto and Willingham 2009). However, results from different experiments show contrasting outcomes. For example, one study found that among people from 31 countries, most facial expressions were typically observed across all groups and successfully transmitted emotion categories across cultures. However, the study also identified a small number of facial configurations used only in some cultures. A more significant number of cross-culturally intelligible expressions might suggest that innate expressivity for emotional facial expressions is preserved. However, culturally specific facial expressions are also more culturally coded (similar to gestures) (Srinivasan and Martinez, July-Sep 2021). Another study demonstrated that cross-cultural recognition of emotions (anger, disgust, fear, happiness, sadness, and surprise) is shared across ten different ethnicities, with the main difference being the perceived intensity of the emotion (Ekman *et al.* 1987). Other studies show more marked differences in the cross-cultural recognition of expressive emotions, favouring one's ethnic group (Shioiri *et al.* 1999). However, in some cases, advantages in recognizing certain expressions (anger) in different ethnic groups can be observed (Saito, Motoki, and Takano 2023). These differences in processing emotional faces are also reflected in electrophysiological studies. In one study, a group of East Asian and a group of European Caucasian women categorized pictures of sad, happy, angry, and neutral facial expressions posed by individuals of their ethnicity and other ethnicities. Results revealed a disadvantage in categorizing expressions of anger in faces of other ethnicities in both samples and for sad expressions in the European sample only. Partially consistent results showed different patterns of cortical activation. Therefore, the study observed an other-ethnicity effect in different stages of face processing, reflecting less efficient structural encoding and less elaborate processing for faces of other ethnicities compared to one's own (Jiang *et al.* 2023).

These partially contrasting results indicate that some aspects of the production and decoding of emotional facial expressions are innate and related to embodied simulation phenomena, while other aspects are culturally defined. Additionally, cultural differences in decoding and processing mechanisms include various visual focus strategies and the use of different brain areas in interpreting faces, as shown by eye-tracking and electrophysiological studies (Kelly *et al.* 2011; Miellet *et al.* 2013; Megias *et al.* 2018; Blais *et al.* 2021; Liu *et al.* 2022; Gong, Philip Chen, and Zhang 2024).

Conclusion

This work aims to illustrate how Aby Warburg's exploration of movement, gesture, and facial expression in art gains renewed significance when viewed through contemporary neuroscience. Despite Warburg's lack of access to the scientific tools available today, his "nameless science" anticipated concepts now validated by advances in embodied cognition, mirror neurons, and neuroaesthetics. Although it is always necessary to critically assess these aspects, one only needs to consider the reception of Warburgian Darwinism that produced *The Ritual of the Snake*.

By examining various artistic forms, the paper shows how the representation of movement—whether overt or subtle—elicits visual and motor responses from observers. As demonstrated by a large amount of neuroimaging and electroneurophysiologic studies, this engagement indicates that art perception is an active process involving sensorimotor activation given by artistic matter itself and an embodied simulation of the gestures and emotions portrayed.

In conclusion, this paper underscores the value of an interdisciplinary approach to art studies, where art history and neuroscience intersect to provide a more nuanced understanding of aesthetic experiences. By bridging the gap between scientific and humanistic perspectives, we can better understand how art and culture influence and are influenced by our biological makeup. Warburg's theories, once limited to cultural history, now resonate with scientific insights, affirming that art's emotional and aesthetic power is deeply embedded in our biological and embodied experiences.

Notes

1. On the importance of Richard Semon (and Ewald Hering) for Warburg's development of the themes of memory and the notions of engram and dynamogram, see: A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, 163-168.

2. Jessica Murano uses the term "physiology of gesture" in her text: J. Murano, *Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel, Aisthesis*, (2016), 1, to explore, about the themes discussed here, the connections between Warburg's interest in the physiology of his time and the work of the physician Paolo Mantegazza, author of an "Atlas of pain".

3. It is interesting to note how, in this case as well, connections can be made between Aby Warburg's studies and intuitions and seemingly distant themes such as epigenetics. In his text *L'estetica possibile di Aby Warburg* (with an appendix on Georg Hirth as a neglected source of Warburg's thought, in Barale, Desideri, Ferretti, *Energia e rappresentazione*, Mimesis, 2016), Fabrizio Desideri develops reflections on the concept of epigenetics as addressed by the psychologist and scientist Georg Hirth and Aby Warburg's theory of the image.

Bibliography

- Agamben, Giorgio. 1984. "Aby Warburg e la scienza senza nome", *aut*, vol. 33, n. 199-200, 51- 66.
- Agostini, Beatrice, Liuba Papeo, Cristina-Ioana Galusca, and Angelika Lingnau. 2019. "A Norming Study of High-Quality Video Clips of Pantomimes, Emblems, and Meaningless Gestures." *Behavior Research Methods* 51 (6): 2817–26. doi:10.3758/s13428-018-1159-8.
- Anderson, Michael L. 2010. "Neural Reuse: A Fundamental Organizational Principle of the Brain." *The Behavioral and Brain Sciences* 33 (4): 245–66; discussion 266–313. doi:10.1017/S0140525X10000853.
- Ardizzi, Martina, Francesca Ferroni, Maria Alessandra Umiltà, Chiara Pinardi, Antonino Er-rante, Francesca Ferri, Elisabetta Fadda, and Vittorio Gallese. 2021. "Visceromotor Roots of Aesthetic Evaluation of Pain in Art: An fMRI Study." *Social Cognitive and Affec-tive Neuroscience* 16 (11): 1113–22. doi:10.1093/scan/nsab066.
- Ardizzi, Martina, F. Ferroni, F. Siri, M. A. Umiltà, A. Cotti, M. Calbi, E. Fadda, D. Freedberg, and V. Gallese. 2020. "Beholders' Sensorimotor Engagement Enhances Aesthetic Rat-ing of Pictorial Facial Expressions of Pain." *Psychological Research* 84 (2): 370–79. doi:10.1007/s00426-018-1067-7.
- Aziz-Zadeh, Lisa, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti, and Marco Iacoboni. 2006. "Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions." *Current Biology: CB* 16 (18): 1818–23. doi:10.1016/j.cub.2006.07.060.
- Barrós-Loscertales, Alfonso, Julio González, Friedemann Pulvermüller, Noelia Ventura-Cam-pos, Juan Carlos Bustamante, Víctor Costumero, María Antonia Parcet, and César Ávila. 2012. "Reading Salt Activates Gustatory Brain Regions: fMRI Evidence for Se-mantic Grounding in a Novel Sensory Modality." *Cerebral Cortex* 22 (11): 2554–63. doi:10.1093/cercor/bhr324.
- Barsalou, Lawrence W. 2008. "Grounded Cognition." *Annual Review of Psychology* 59: 617–45. doi:10.1146/annurev.psych.59.103006.093639.
- Barsalou, Lawrence W., W. Kyle Simmons, Aron K. Barbey, and Christine D. Wilson. 2003. "Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems." *Trends in Cognitive Sciences* 7 (2): 84–91. doi:10.1016/s1364-6613(02)00029-3.

- Barsalou, L. W. 1999. "Perceptual Symbol Systems." *The Behavioral and Brain Sciences* 22 (4): 577–609; discussion 610–60. doi:10.1017/s0140525x99002149.
- Battaglia, Fortunato, Sarah H. Lisanby, and David Freedberg. 2011. "Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (August). Frontiers: 11076. doi:10.3389/fnhum.2011.00079.
- Blais, Caroline, Karina J. Linnell, Serge Caparos, and Amanda Estéphan. 2021. "Cultural Differences in Face Recognition and Potential Underlying Mechanisms." *Frontiers in Psychology* 12 (April): 627026. doi:10.3389/fpsyg.2021.627026.
- Bonini, Luca, Cristina Rotunno, Edoardo Arcuri, and Vittorio Gallese. 2022. "Mirror Neurons 30 Years Later: Implications and Applications." *Trends in Cognitive Sciences* 26 (9): 767–81. doi:10.1016/j.tics.2022.06.003.
- Bordignon, Giulia. 2004. "L'espressione Antitetica in Aby Warburg La Polarità Semantica Dei Gesti Dalle *Pathosformeln* All'arte Del Rinascimento." *La Rivista Di Engramma* 2004 (32). doi:10.25432/1826-901X/2004.32.0004.
- Borghi, Anna M., Claudia Scorolli, Daniele Caligiore, Gianluca Baldassarre, and Luca Tummolini. 2013. "The Embodied Mind Extended: Using Words as Social Tools." *Frontiers in Psychology* 4 (May): 214. doi:10.3389/fpsyg.2013.00214.
- Boulenger, Véronique, Olaf Hauk, and Friedemann Pulvermüller. 2009. "Grasping Ideas with the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension." *Cerebral Cortex* 19 (8): 1905–14. doi:10.1093/cercor/bhn217.
- Brown, Steven, and Ye Yuan. 2018. "Broca's Area Is Jointly Activated during Speech and Gesture Production." *Neuroreport* 29 (14): 1214–16. doi:10.1097/WNR.0000000000001099.
- Carr, Laurie, Marco Iacoboni, Marie-Charlotte Dubeau, John C. Mazziotta, and Gian Luigi Lenzi. 2003. "Neural Mechanisms of Empathy in Humans: A Relay from Neural Systems for Imitation to Limbic Areas." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 100 (9): 5497–5502. doi:10.1073/pnas.0935845100.
- Cattaneo, Zaira, Susanna Schiavi, Juha Silvanto, and Marcos Nadal. 2017. "A TMS Study on the Contribution of Visual Area V5 to the Perception of Implied Motion in Art and Its Appreciation." *Cognitive Neuroscience* 8 (1). Routledge: 59–68. doi:10.1080/17588928.2015.1083968.

- Cela-Conde, Camilo J., Francisco J. Ayala, Enric Munar, Fernando Maestú, Marcos Nadal, Miguel A. Capó, David del Río, *et al.* 2009. "Sex-Related Similarities and Differences in the Neural Correlates of Beauty." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106 (10): 3847–52. doi:10.1073/pnas.0900304106.
- Chávez, Christine, and Uwe Fleckner eds. 2022. *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Clark, Andy, and David Chalmers. 1998. "The Extended Mind." *Analysis* 58 (1). Oxford Academic: 7–19. doi:10.1093/analys/58.1.7.
- D'Ambrosio, Paolo, and Ivan Colagè. 2017. "Extending Epigenesis: From Phenotypic Plasticity to the Bio-Cultural Feedback." *Biology & Philosophy* 32 (5): 705–28. doi:10.1007/s10539-017-9581-3.
- Darwin, Charles. 1872. *The Expression of Emotions in Man and Animals*, John Murray, London; trad. it. G. Canestrini, F. Bassani eds., *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Unione Tipografica Editrice, Torino 1878.
- De Gelder, B., Snyder, J., Greve, D., Gerard, G., & Hadjikhani, N. (2004). Fear fosters flight: a mechanism for fear contagion when perceiving emotion expressed by a whole body. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101(47), 16701–16706. <https://doi.org/10.1073/pnas.0407042101>
- Desideri Fabrizio. 2016, "L'estetica possibile di Aby Warburg (con una coda su Georg Hirth come fonte trascurata del pensiero warburghiano)", in Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti eds. *Energia e rappresentazione*, Milano: Mimesis.
- De Stefani, Elisa, and Doriana De Marco. 2019. "Language, Gesture, and Emotional Communication: An Embodied View of Social Interaction." *Frontiers in Psychology* 10 (September): 2063. doi:10.3389/fpsyg.2019.02063.
- Dias, Brian G., and Kerry J. Ressler. 2014. "Parental Olfactory Experience Influences Behavior and Neural Structure in Subsequent Generations." *Nature Neuroscience* 17 (1): 89–96. doi:10.1038/nn.3594.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'Immagine Insepolta*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Di Dio, Cinzia, Nicola Canessa, Stefano F. Cappa, and Giacomo Rizzolatti. 2011. "Specificity of Esthetic Experience for Artworks: An fMRI Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (November): 139. doi:10.3389/fnhum.2011.00139.

Diers, Michael. 1997, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonografie der Gegenwart*, Fischer: Frankfurt am Main.

Ekman, Paul, Wallace V. Friesen, Maureen O'Sullivan, Anthony Chan, Irene Diacoyanni-Tarlatzis, Karl Heider, Rainer Krause, *et al.* 1987. "Universals and Cultural Differences in the Judgments of Facial Expressions of Emotion." *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (4): 712–17. doi:10.1037/0022-3514.53.4.712.

Errico, Francesco d', and Ivan Colagè. 2018. "Cultural Exaptation and Cultural Neural Re-use: A Mechanism for the Emergence of Modern Culture and Behavior." *Biological Theory* 13 (4): 213–27. doi:10.1007/s13752-018-0306-x.

Ferrari, P. F., C. Maiolini, E. Addessi, L. Fogassi, and E. Visalberghi. 2005. "The Observation and Hearing of Eating Actions Activates Motor Programs Related to Eating in Macaque Monkeys." *Behavioural Brain Research* 161 (1): 95–101. doi:10.1016/j.bbr.2005.01.009.

Flaisch, Tobias, Frank Häcker, Britta Renner, and Harald T. Schupp. 2011. "Emotion and the Processing of Symbolic Gestures: An Event-Related Brain Potential Study." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 6 (1): 109–18. doi:10.1093/scan/nsq022.

Freedberg, David. 2004. "Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide." In *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, edited by C. Cieri Via and P. Montani. Turin: Aragno Editore, 2004.

Freedberg, David. 2005. "Warburg's Mask: A Study in Idolatry." In *Anthropologies of Art*, edited by M. Westerman, Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Freedberg, D. (2007). Empathy, Motion and Emotion. K. Herding and A. Krause Wahl (Eds.), *Wie Sich Gefühle Ausdruck Verschaffen: Emotionen in Nahtsicht*, 17–51.

Freedberg, David, and Vittorio Gallese. 2007. "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience." *Trends in Cognitive Sciences* 11 (5): 197–203. doi:10.1016/j.tics.2007.02.003.

Gallese, Vittorio. 2012. "Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia", in «Ph», n. 2, 2012, pp. 48- 62.

Gallese, Vittorio. 2003. "The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 358 (1431): 517–28. doi:10.1098/rstb.2002.1234.

- Gallese, Vittorio, and Corrado Sinigaglia. 2011. "What Is so Special about Embodied Simulation?" *Trends in Cognitive Sciences* 15 (11). Elsevier: 512–19. doi:10.1016/j.tics.2011.09.003.
- Gallese, Vittorio and Guerra Michele. 2019, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, edn, Oxford Academic.
- Gelder, B. de, J. Snyder, D. Greve, G. Gerard, and N. Hadjikhani. 2004. "Fear Fosters Flight: A Mechanism for Fear Contagion When Perceiving Emotion Expressed by a Whole Body." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 101 (47). Proc Natl Acad Sci U S A. doi:10.1073/pnas.0407042101.
- Gombrich, Ernst. 2001. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. 2nd ed. London: Phaidon Inc Ltd, 2001.
- Gong, Xinrong, C. L. Philip Chen, and Tong Zhang. 2024. "Cross-Cultural Emotion Recognition With EEG and Eye Movement Signals Based on Multiple Stacked Broad Learning System." *IEEE Transactions on Computational Social Systems* 11 (2). IEEE: 2014–25. doi:10.1109/TCSS.2023.3298324.
- González, Julio, Alfonso Barros-Loscertales, Friedemann Pulvermüller, Vanessa Meseguer, Ana Sanjuán, Vicente Belloch, and César Avila. 2006. "Reading Cinnamon Activates Olfactory Brain Regions." *NeuroImage* 32 (2): 906–12. doi:10.1016/j.neuroimage.2006.03.037.
- Grafton, S. T., L. Fadiga, M. A. Arbib, and G. Rizzolatti. 1997. "Premotor Cortex Activation during Observation and Naming of Familiar Tools." *NeuroImage* 6 (4): 231–36. doi:10.1006/nimg.1997.0293.
- Hauk, Olaf, Ingrid Johnsrude, and Friedemann Pulvermüller. 2004. "Somatotopic Representation of Action Words in Human Motor and Premotor Cortex." *Neuron* 41 (2): 301–7. doi:10.1016/s0896-6273(03)00838-9.
- Heise, Carl Georg. 1947, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York
- Ishizu, T., and S. Zeki. 2013. "The Brain's Specialized Systems for Aesthetic and Perceptual Judgment." *The European Journal of Neuroscience* 37 (9): 1413–20. doi:10.1111/ejn.12135.
- Izard, C. E. 1994. "Innate and Universal Facial Expressions: Evidence from Developmental and Cross-Cultural Research." *Psychological Bulletin* 115 (2): 288–99. doi:10.1037/0033-2909.115.2.288.

- Jabbi, Mbemba, Joanneke Bastiaansen, and Christian Keysers. 2008. "A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways." *PloS One* 3 (8): e2939. doi:10.1371/journal.pone.0002939.
- Jiang, Zhongqing, Guillermo Recio, Wenhui Li, Peng Zhu, Jiamei He, and Werner Sommer. 2023. "The Other-Race Effect in Facial Expression Processing: Behavioral and ERP Evidence from a Balanced Cross-Cultural Study in Women." *International Journal of Psychophysiology: Official Journal of the International Organization of Psychophysiology* 183 (January): 53–60. doi:10.1016/j.ijpsycho.2022.11.009.
- Kawabata, Hideaki, and Semir Zeki. 2004. "Neural Correlates of Beauty." *Journal of Neurophysiology* 91 (4): 1699–1705. doi:10.1152/jn.00696.2003.
- Kelly, David J., Shaoying Liu, Helen Rodger, Sébastien Miellet, Liezhong Ge, and Roberto Caldara. 2011. "Developing Cultural Differences in Face Processing." *Developmental Science* 14 (5): 1176–84. doi:10.1111/j.1467-7687.2011.01067.x.
- Kohler, Evelyne, Christian Keysers, M. Alessandra Umiltà, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallesse, and Giacomo Rizzolatti. 2002. "Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons." *Science* 297 (5582): 846–48. doi:10.1126/science.1070311.
- Liu, Wei, Wei-Long Zheng, Ziyi Li, Si-Yuan Wu, Lu Gan, and Bao-Liang Lu. 2022. "Identifying Similarities and Differences in Emotion Recognition with EEG and Eye Movements among Chinese, German, and French People." *Journal of Neural Engineering* 19 (2). doi:10.1088/1741-2552/ac5c8d.
- Livi, Alessandro, Marco Lanzilotto, Monica Maranesi, Leonardo Fogassi, Giacomo Rizzolatti, and Luca Bonini. 2019. "Agent-Based Representations of Objects and Actions in the Monkey Pre-Supplementary Motor Area." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 116 (7): 2691–2700. doi:10.1073/pnas.1810890116.
- Longcamp, Marieke, Jean-Luc Anton, Muriel Roth, and Jean-Luc Velay. 2003. "Visual Presentation of Single Letters Activates a Premotor Area Involved in Writing." *NeuroImage* 19 (4): 1492–1500. doi:10.1016/s1053-8119(03)00088-0.
- Longcamp, Marieke, Yevhen Hlushchuk, and Riitta Hari. 2011. "What Differs in Visual Recognition of Handwritten vs. Printed Letters? An fMRI Study." *Human Brain Mapping* 32 (8): 1250–59. doi:10.1002/hbm.21105.

- Longcamp, M., T. Tanskanen, and R. Hari. 2006. "The Imprint of Action: Motor Cortex Involvement in Visual Perception of Handwritten Letters." *NeuroImage* 33 (2): 681–88. doi:10.1016/j.neuroimage.2006.06.042.
- Matsumoto, David, and Hyisung C. Hwang. 2013. "Cultural Similarities and Differences in Emblematic Gestures." *Journal of Nonverbal Behavior* 37 (1): 1–27. doi:10.1007/s10919-012-0143-8.
- Matsumoto, David, and Bob Willingham. 2009. "Spontaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individuals." *Journal of Personality and Social Psychology* 96 (1): 1–10. doi:10.1037/a0014037.
- Megias, Alberto, Iga Rzeszewska, Luis Aguado, and Andrés Catena. 2018. "Influence of Cross-Ethnic Social Experience on Face Recognition Accuracy and the Visual Perceptual Strategies Involved." *International Journal of Intercultural Relations: IJIR* 65 (June): 42–50. doi:10.1016/j.ijintrel.2018.04.008.
- Miellet, Sébastien, Luca Vizioli, Lingnan He, Xinyue Zhou, and Roberto Caldara. 2013. "Mapping Face Recognition Information Use across Cultures." *Frontiers in Psychology* 4 (February): 34. doi:10.3389/fpsyg.2013.00034.
- Murano, Jessica. 2016. "Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*", *Aisthesis*, 1.
- Murata, A., L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, V. Raos, and G. Rizzolatti. 1997. "Object Representation in the Ventral Premotor Cortex (area F5) of the Monkey." *Journal of Neurophysiology* 78 (4): 2226–30. doi:10.1152/jn.1997.78.4.2226.
- Ohr, R. and Heil, A., 2020, "Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: the Original", Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2020, ISBN, 3775746935, 9783775746939
- Osthoff, Hermann. 1899. *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*. Heidelberg: Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning.
- Parkinson, Carolyn, Trent T. Walker, Sarah Memmi, and Thalia Wheatley. 2017. "Emotions Are Understood from Biological Motion across Remote Cultures." *Emotion* 17 (3): 459–77. doi:10.1037/emo0000194.
- Piderit, Theodor. 1886. *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer (H. Denecke).
- Proverbio, Alice Mado, Federica Riva, and Alberto Zani. 2009. "Observation of Static Pictures of Dynamic Actions Enhances the Activity of Movement-Related Brain Areas." *PloS One* 4 (5): e5389. doi:10.1371/journal.pone.0005389.

- Pulvermüller, F., M. Härle, and F. Hummel. 2001. "Walking or Talking? Behavioral and Neurophysiological Correlates of Action Verb Processing." *Brain and Language* 78 (2): 143–68. doi:10.1006/brln.2000.2390.
- Pulvermüller, Friedemann, and Luciano Fadiga. 2010. "Active Perception: Sensorimotor Circuits as a Cortical Basis for Language." *Nature Reviews. Neuroscience* 11 (5): 351–60. doi:10.1038/nrn2811.
- Pulvermüller, Friedemann, Olaf Hauk, Vadim V. Nikulin, and Risto J. Ilmoniemi. 2005. "Functional Links between Motor and Language Systems." *The European Journal of Neuroscience* 21 (3): 793–97. doi:10.1111/j.1460-9568.2005.03900.x.
- Pulvermüller, Friedemann, Ferath Kherif, Olaf Hauk, Bettina Mohr, and Ian Nimmo-Smith. 2009. "Distributed Cell Assemblies for General Lexical and Category-Specific Semantic Processing as Revealed by fMRI Cluster Analysis." *Human Brain Mapping* 30 (12): 3837–50. doi:10.1002/hbm.20811.
- Raos, Vassilis, Maria-Alessandra Umiltà, Akira Murata, Leonardo Fogassi, and Vittorio Gallese. 2006. "Functional Properties of Grasping-Related Neurons in the Ventral Premotor Area F5 of the Macaque Monkey." *Journal of Neurophysiology* 95 (2): 709–29. doi:10.1152/jn.00463.2005.
- Rizzolatti, G., L. Fadiga, V. Gallese, and L. Fogassi. 1996. "Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions." *Brain Research. Cognitive Brain Research* 3 (2): 131–41. doi:10.1016/0926-6410(95)00038-0.
- Saito, Toshiki, Kosuke Motoki, and Yuji Takano. 2023. "Cultural Differences in Recognizing Emotions of Masked Faces." *Emotion* 23 (6): 1648–57. doi:10.1037/emo0001181.
- Sbriscia-Fioretti, Beatrice, Cristina Berchio, David Freedberg, Vittorio Gallese, and Maria Alessandra Umiltà. 2013. "ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline." *PloS One* 8 (10): e75241. doi:10.1371/journal.pone.0075241.
- Semon, Richard. 1921. *The Mneme*, London: Allen & Unwin and Macmillan.
- Shioiri, T., T. Someya, D. Helmeste, and S. W. Tang. 1999. "Cultural Difference in Recognition of Facial Emotional Expression: Contrast between Japanese and American Raters." *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 53 (6): 629–33. doi:10.1046/j.1440-1819.1999.00617.x.

- Schmarsow, August. "The Essence of Architectural Creation." In *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, eds. by Mallgrave, Harry Francis and Ikonomou, Eleftherios, 287-298. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. (A translation of the lecture *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* given in Leipzig, 8 November 1893).
- Squires, Scott D., Scott N. Macdonald, Jody C. Culham, and Jacqueline C. Snow. 2016. "Priming Tool Actions: Are Real Objects More Effective Primes than Pictures?" *Experimental Brain Research. Experimentelle Hirnforschung. Experimentation Cerebrale* 234 (4): 963–76. doi:10.1007/s00221-015-4518-z.
- Srinivasan, Ramprakash, and Aleix M. Martinez. 2021. "Cross-Cultural and Cultural-Specific Production and Perception of Facial Expressions of Emotion in the Wild." *IEEE Transactions on Affective Computing* 12 (3). IEEE: 707–21. doi:10.1109/TAFFC.2018.2887267.
- Szyf, Moshe. 2014. "Lamarck Revisited: Epigenetic Inheritance of Ancestral Odor Fear Conditioning." *Nature Neuroscience* 17 (1): 2–4. doi:10.1038/nn.3603.
- Takaes, Ianick, Jaynie Anderson, Bernardino Branca, and Fabio Tononi. 2024. "A Presentation of: Edgar Wind. Art and Embodiment, Peter Lang, London 2024." *La Rivista Di Engramma* 2024 (211). doi:10.25432/1826-901X/2024.211.0010.
- Umiltà, M. Alessandra, Cristina Berchio, Mariateresa Sestito, David Freedberg, and Vittorio Gallese. 2012. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (November): 311. doi:10.3389/fnhum.2012.00311.
- Vicario, Carmelo M. 2013. "FOXP2 Gene and Language Development: The Molecular Substrate of the Gestural-Origin Theory of Speech?" *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 7 (August): 99. doi:10.3389/fnbeh.2013.00099.
- Villarreal, Mirta, Esteban A. Fridman, Alejandra Amengual, German Falasco, Eliana Roldan Gerschovich, Erlinda R. Ulloa, and Ramon C. Leiguarda. 2008. "The Neural Substrate of Gesture Recognition." *Neuropsychologia* 46 (9): 2371–82. doi:10.1016/j.neuropsychologia.2008.03.004.
- Vischer, Robert. 1873. *Ueber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Herm. Credner. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11159933>.
- Warburg, Aby (1905). *Dürer and Italian Antiquity*, in Forster, Kurt, W.; Mallgrave, Harry, F.; Roth, Michael, S.; Settis, Salvatore (1999), (eds.). *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, p. 553-558, qui p. 558.

- Warburg, Aby. 2011. "Frammenti sull'espressione", a cura di S. Muller, Edizioni della Normale di Pisa, Pisa.
- Warburg, Aby. 2002. "I tipi della Cappella Brancacci", in *Aby Warburg, Opere*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 17-48.
- Warburg, Aby. 1984. "Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura", translated by Carchia, Gianni, *aut-aut*, 199-200, pp. 40-45.
- Warburg, Aby. [1932] 1998. *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*, ed. by H. Bredekamp, M. Diers, Berlin.
- Warburg, Aby, Johnson C.D., and Wedepohl C.. 2012. "From the Arsenal to the Laboratory", *West 86th* 19, 106-24 (114).
- Wedepohl, Claudia. 2014. "Dalla *Pathosformel* all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione", *La Rivista di Engramma*, n. 119, pp. 36-57, doi: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2014.119.0006>
- Wilson, Andrew D., and Sabrina Golonka. 2013. "Embodied Cognition Is Not What You Think It Is." *Frontiers in Psychology* 4 (February): 58. doi:10.3389/fpsyg.2013.00058.
- Wilson, Margaret. 2010. "The Re-Tooled Mind: How Culture Re-Engineers Cognition." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 5 (2-3): 180-87. doi:10.1093/scan/nsp054.
- Wind, Edgar. 1934. 'Introduction', in Hans Meier, Richard Newald and Edgar Wind, eds, *A Bibliography on the Survival of the Classics. First Volume: The Publications of 1931* (London: Cassel and the Warburg Institute), v-xii.
- Witkower, Zachary, Alexander K. Hill, Jeremy Koster, and Jessica L. Tracy. 2021. "Beyond Face Value: Evidence for the Universality of Bodily Expressions of Emotion." *Affective Science* 2 (3): 221-29. doi:10.1007/s42761-021-00052-y.
- Xu, Jiang, Patrick J. Gannon, Karen Emmorey, Jason F. Smith, and Allen R. Braun. 2009. "Symbolic Gestures and Spoken Language Are Processed by a Common Neural System." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106 (49): 20664-69. doi:10.1073/pnas.0909197106.
- Yang, Jie, Michael Andric, and Mili M. Mathew. 2015. "The Neural Basis of Hand Gesture Comprehension: A Meta-Analysis of Functional Magnetic Resonance Imaging Studies." *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 57 (October): 88-104. doi:10.1016/j.neubiorev.2015.08.006.

RESUMEN De la *Pathosformel* de Aby Warburg a la Neuroestética. Explorando el Movimiento, el Gesto y la Expresión en la Imagen

*Margherita Picciché*¹

*Fabrizio Di Giovanni*²

Resumen

Este artículo explora la intersección de las teorías de Aby Warburg sobre el arte, específicamente en lo referente a las representaciones de movimiento, gesto y expresión facial, con la investigación neurocientífica contemporánea. Muchas de las ideas pioneras de Warburg son validadas por estudios en cognición corporizada (embodied cognition), el sistema de neuronas espejo y la neuroestética. Al examinar diversas formas artísticas, el artículo muestra cómo la representación del movimiento, el gesto y la expresión facial activa la percepción visual y desencadena reacciones motoras, sensitivas y emocionales en el cerebro del observador.

La respuesta neurofisiológica al arte es investigada utilizando técnicas como la electroencefalografía (EEG) y la resonancia magnética funcional (fMRI), las cuales revelan que la percepción del arte implica una simulación corporizada de los gestos y las emociones representadas. Un objetivo clave es sugerir cómo un enfoque interdisciplinario, que integre la historia del arte con la neurociencia, puede conducir a una comprensión más exhaustiva de las experiencias estéticas. Esta convergencia subraya cómo las dimensiones biológicas y culturales interactúan para moldear nuestra relación con el arte.

Palabras clave: Aby Warburg • neuroestética • movimiento • gestos • expresiones faciales

¹ Universidad de Palermo. Investigadora predoctoral

² Universidad de Palermo. Investigador predoctoral

1. Warburg y la Neuroestética: Rompiendo Límites Disciplinarios

Los estudios de Aby Warburg, enfocados principalmente en imágenes, memoria cultural y arte del Renacimiento, ofrecen perspectivas relevantes en la actualidad. David Freedberg, ex director del Instituto Warburg, destacó el tema de la empatía (*Einfühlung*) como esencial para comprender los datos visuales y el funcionamiento general del cerebro humano, haciendo referencia a descubrimientos modernos como las neuronas espejo. Warburg rechazó el estudio del arte como mero esteticismo, buscando una comprensión más profunda de las raíces de las formas artísticas, afirmando que uno debe investigar las “raíces subterráneas” para inferir una “fisiología vegetal de la circulación de la savia”. Warburg se identificó cada vez más como un historiador de la imagen, centrándose en la historia del medio “imagen” y su función orientadora en el mundo visual.

Académicos como Vittorio Gallese y David Freedberg han contribuido significativamente a la neuroestética, proponiendo que el concepto de *Pathosformel* es un concepto anticipatorio del sistema de neuronas espejo y la simulación corporizada. La investigación actual, que integra la historia y la ciencia cognitiva, proporciona apoyo científico a las percepciones de Warburg de principios del siglo XX, confirmando que la creación, transmisión y percepción de imágenes involucran profundas bases biológicas junto con dimensiones culturales. Las teorías de Warburg fueron influenciadas por pensadores del siglo XIX, incluidos Charles Darwin (por el vínculo entre gesto, emoción y expresión), Robert Vischer (por *Einfühlung* y símbolo), y Richard Semon (por la noción del *engram* y la memoria). Warburg consideró la imagen como una expresión dinámica resultante de una oscilación continua entre impulsos Dionisiacos y Apolíneos, situando el organismo humano en el centro del arte figurativo.

El concepto de Empatía (*Einfühlung*), que Warburg derivó de Vischer, describe cómo el observador responde físicamente a las formas artísticas, involucrando todo el cuerpo más allá de la mera percepción visual. Vischer argumentó que la experiencia estética es intensamente corpórea, generando un “sentimiento al unísono” con la obra de arte. Warburg interpretó la movilidad de las figuras, como las de la obra de Botticelli, como el núcleo de la función simbólica de la imagen, conceptualizando la empatía como un mecanismo central para la transmisión cultural de símbolos y emociones. La neurociencia contemporánea confirma esta participación física a través de las neuronas espejo y la simulación corporizada.

La aplicación de Warburg de los marcos darwinianos a veces llevó a resultados problemáticos. Su investigación sobre los pueblos Hopi, por ejemplo, simplificó y redujo las culturas indígenas a meras “fuentes” para su análisis. Warburg también documentó en secreto ceremonias reservadas y adquirió artefactos religiosos nativos americanos, actividades que reflejan apropiación cultural y dinámicas coloniales. Por lo tanto, la figura de Warburg debe ser vista con una lente crítica, reconociendo estos problemas éticos y culturales.

En línea con las intuiciones tempranas de Warburg, las teorías de la cognición corporizada y arraigada (*embodied and grounded cognition*) argumentan que los procesos cognitivos están

fundamentalmente ligados a las capacidades perceptuales y motoras del cuerpo. El descubrimiento de las neuronas espejo demostró que observar una acción activa las mismas estructuras utilizadas para realizarla, proporcionando una base neurofisiológica para la empatía, o la capacidad de simular mentalmente una condición externa. Esta simulación especular/corporizada se extiende a los sistemas sensorial, motor, perceptual y emocional.

2. Movimiento y Gesto: Hacia un Atlas del Lenguaje Corporal

El intento más claro de Warburg por clasificar el gesto y el movimiento se demuestra en su proyecto inconcluso *Bilderatlas Mnemosyne*. Sus notas de Estrasburgo incluyeron un “Schema of Pathetic Formulas,” que clasificaba las *Pathosformeln* por su grado de intensificación (por ejemplo, “running,” “dancing,” “abduction”). Esto refleja su ambición de crear una “taxonomía del gesto”.

Para explicar el cambio y la intensificación de las *Pathosformeln*, Warburg se basó en la teoría lingüística de Hermann Osthoff sobre la “naturaleza supletiva” en las lenguas indogermanas. Vio un paralelo en cómo una raíz verbal cambia para indicar una acción más intensa, permitiendo que un gesto se modifique para expresar una emoción más poderosa. Warburg también adoptó el principio darwiniano de la antítesis (emociones opuestas que producen movimientos opuestos). Warburg adaptó esto, sugiriendo que las *Pathosformeln* antiguas podían sufrir una polarización de significado —una total “inversión energética”— manteniendo su identidad formal.

2.1. Movimiento

Estudios neurocientíficos confirman que la observación de acciones, incluso cuando son estáticas, puede activar estructuras corticales motoras relacionadas con el movimiento. La observación de imágenes estáticas que representan acciones dinámicas lleva a una activación significativamente mayor de las áreas cerebrales relacionadas con el movimiento. Este movimiento implícito es suficiente para activar los circuitos corticales motores, sugiriendo que el cerebro simula internamente la acción observada.

Experimentos específicos con EEG revelaron la activación en áreas corticales sensorio-motoras al ver obras de arte abstracto como los “cortes” de Lucio Fontana y las pinturas en blanco y negro de Franz Kline, con un patrón similar al de la observación de actos motores de la mano. Esto apoya la hipótesis de que la simulación corporizada del gesto del artista está involucrada en la percepción de las obras de arte.

La calidad de la obra de arte influye en la intensidad de la simulación motora. Por ejemplo, observar *Expulsion from Paradise* de Miguel Ángel aumentó la excitabilidad corticomotora, un efecto que no se observó al ver una fotografía de la misma pose relajada. Esto sugiere que

la habilidad de Miguel Ángel para delinear los músculos involucrados en la acción es clave para transmitir la impresión ilusoria de movimiento y desencadenar la simulación corporizada. Además, la investigación en el área cortical V5 (que detecta el movimiento físico e implícito) indica que su actividad puede jugar un papel causal en la apreciación estética abstracta.

2.2. Gesto

El gesto es una forma fundamental de comunicación no verbal que, al ser observado en el arte, activa el sistema de neuronas espejo motoras junto con regiones involucradas en el procesamiento del lenguaje y la cognición social. Los gestos se categorizan como icónicos (imitando acciones del mundo real, como las pantomimas) o emblemas (significados socialmente codificados).

Estudios de fMRI sugieren que la comprensión de gestos simbólicos y el lenguaje hablado es apoyada por una red común, en gran parte superpuesta, de regiones cerebrales, incluidas las áreas del lenguaje perisilvianas de Broca y Wernicke. Esta superposición sugiere que estas regiones funcionan como un sistema semiótico independiente de la modalidad que vincula el significado con símbolos, ya sean palabras, gestos o imágenes.

Los gestos emocionales (como los que expresan miedo con todo el cuerpo) producen mayor actividad en las áreas cerebrales vinculadas a los procesos emocionales (amígdala, córtex orbitofrontal, ínsula anterior). La capacidad de reconocer expresiones corporales emocionales es consistente en culturas remotas, lo que apunta a un origen innato y evolutivo.

3. Expresión Facial

Warburg, influenciado por Darwin, reconoció el rostro humano como un medio expresivo universal capaz de comunicar emociones intensas y tender puentes entre diferentes épocas y culturas. Su enfoque en el Laocoonte (Tabla 41a del Mnemosyne Atlas) se centró en la transmisión de un lenguaje facial específico que expresaba *pathos* más que en la iconografía de la escultura.

La observación de expresiones faciales en el arte desencadena actividad en regiones cerebrales asociadas con el procesamiento de emociones y la empatía. Los estudios confirman la simulación corporizada en contextos emocionales; por ejemplo, observar o imaginar el asco activa la ínsula anterior y el opérculo inferior-frontal (IFO), áreas involucradas en experimentar y observar el asco. De manera similar, observar expresiones faciales emocionales activa una red que incluye el área facial premotora, la ínsula y la amígdala.

En la neuroestética, observar expresiones faciales de dolor en el arte (por ejemplo, *Prometheus Bound* de Gregorio Martínez) involucra áreas sensorio-motoras. La empatía por el dolor

artístico implica regiones cerebrales sensoriales y visceromotoras relacionadas con la experiencia del dolor en primera persona, como el córtex insular bilateral. Es importante destacar que la actividad registrada en estas regiones durante la observación del dolor artístico se correlacionó directamente con el juicio estético de los participantes, demostrando un vínculo entre la simulación corporizada, la empatía y la evaluación estética.

El reconocimiento universal de las emociones básicas (felicidad, tristeza, ira, miedo, asco y sorpresa) en diferentes culturas sugiere que estas expresiones están profundamente arraigadas en nuestra biología, habiendo evolucionado como un sistema de comunicación fundamental. No obstante, los hallazgos también indican que algunos aspectos de la producción y decodificación de la expresión facial son culturalmente definidos.

Conclusión

Este trabajo tiene como objetivo ilustrar cómo la exploración de Aby Warburg sobre el movimiento, el gesto y la expresión facial en el arte adquiere una relevancia renovada cuando se ve a través de la lente de la neurociencia contemporánea. A pesar de la falta de herramientas científicas modernas por parte de Warburg, su “ciencia sin nombre” (*nameless science*) anticipó conceptos ahora validados por los avances en cognición corporizada, neuronas espejo y neuroestética. La percepción del arte es un proceso activo que implica una activación sensorio-motora y una simulación corporizada de los gestos y las emociones representadas. Al unir la brecha entre las perspectivas científica y humanística, este enfoque interdisciplinario proporciona una comprensión matizada de las experiencias estéticas, afirmando que el poder emocional y estético del arte está profundamente arraigado en nuestras experiencias biológicas y corporizadas.

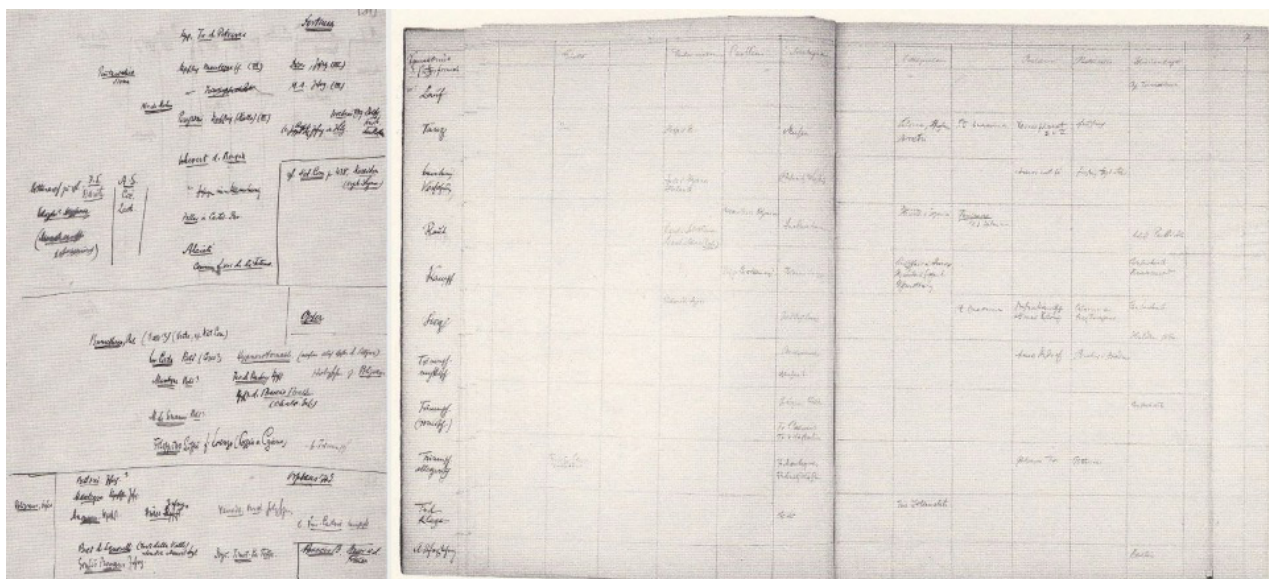


Fig. 1: Las notas de Aby Warburg tituladas *Notas de Strasburgo*, WIA, III.55.1., f. 39 (a la izquierda); *diagrama de las Pathosformeln*, WIA, III.71, f. 7 (a la derecha) [©The Warburg Institute, Londres].



Fig. 2: Detalle del vestido de la Ninfa: Domenico Ghirlandaio, *La natividad de San Juan Bautista*, fresco, 1485-90, Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni.

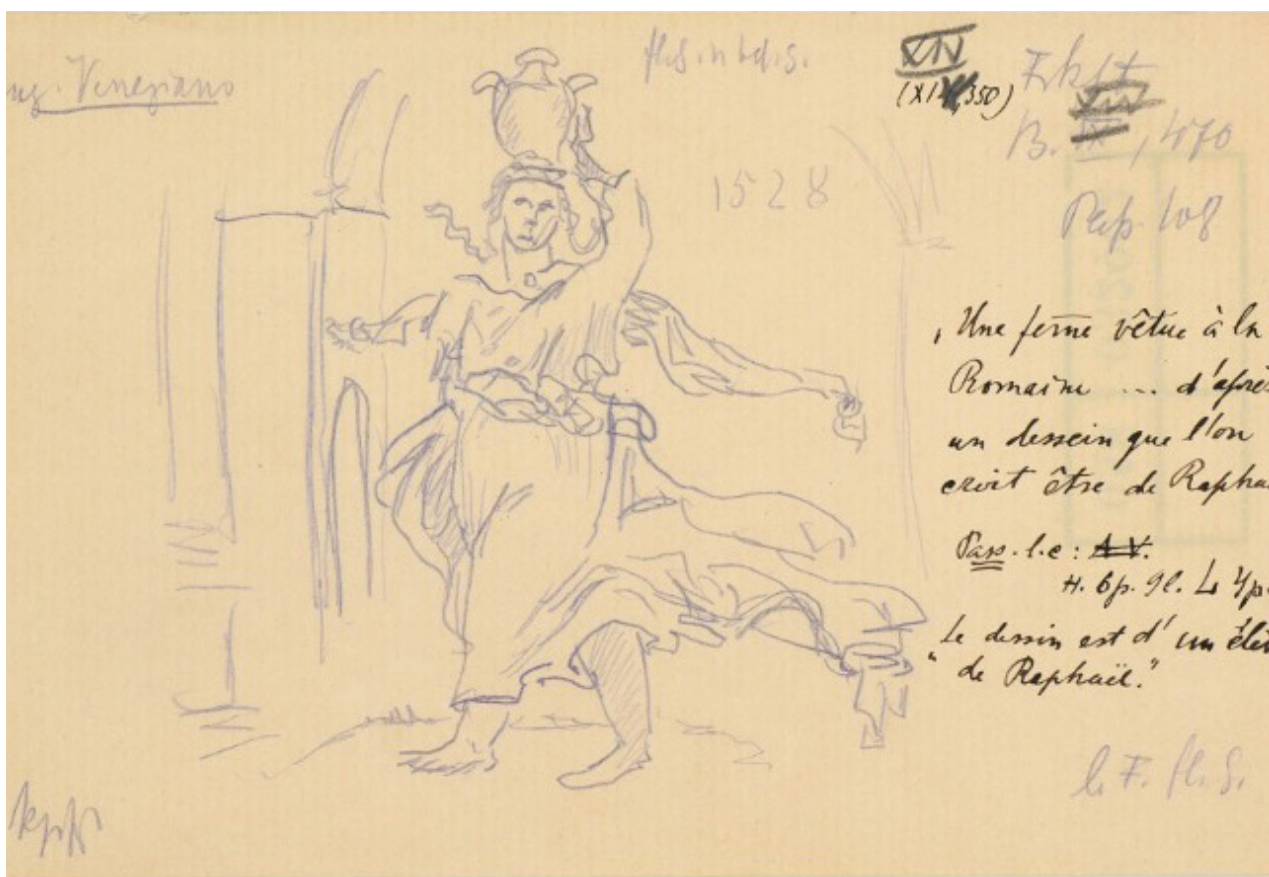


Fig. 3: Aby Warburg, notas relativas a un grabado de Agostino Veneziano (según Rafael o Giulio Romano), 1528, tomado de: Jean David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, vol. 6, Leipzig: Rudolph Weigel, 1864, p. 62 (Nr. 108).

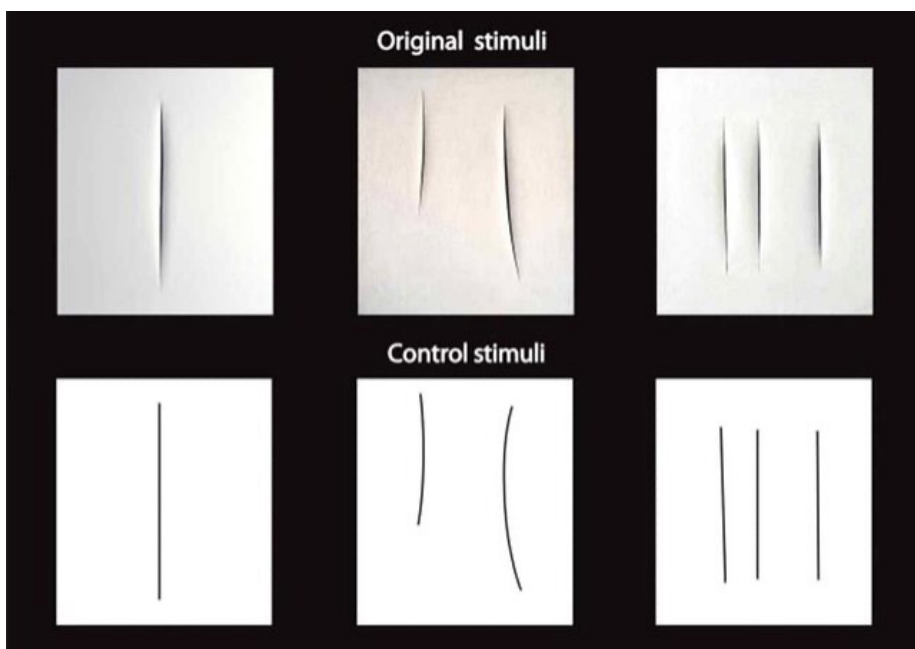


Fig. 4: Obras originales de Lucio Fontana y las versiones simplificadas utilizadas en el estudio de Umiltà, M. Alessandra, Cristina Berchio, Mariateresa Sestito, David Freedberg y Vittorio Gallese. 2012. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (noviembre): 311.

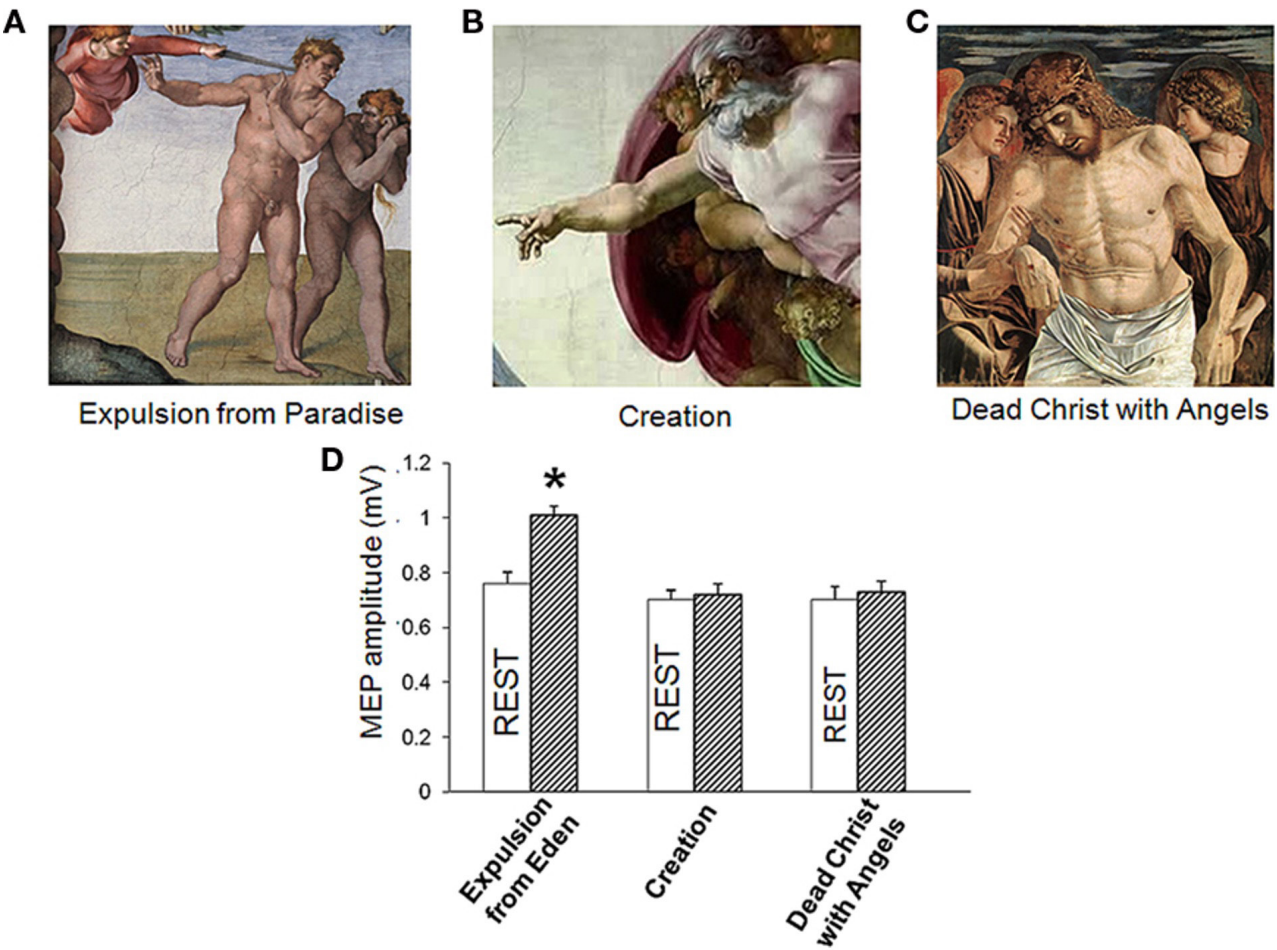


Fig. 6: Las tres obras utilizadas como estímulos (La expulsión del Paraíso de Miguel Ángel, La creación de Adán de Miguel Ángel y Cristo muerto con ángeles de Giovanni Bellini), tomado de: Battaglia, Fortunato, Sarah H. Lisanby y David Freedberg. 2011. "Cortico-motor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (agosto): 11076.



Fig. 7: Lámina 41a, *Atlas Mnemosyne*. Tema: La invención del Laocoonte. La elocuencia patética del sacerdote sacrificado (Laocoonte) como prefiguración antigua que reaparece en respuesta a las necesidades expresivas del arte renacentista, incluso antes del descubrimiento arqueológico del grupo escultórico. La Rivista di Engramma. *Mnemosyne Atlas* on line [2004] 2012. Sitio web del Atlas Mnemosyne: ©engramma testi: centro studi classica-luav. Lámina del atlas: ©The Warburg Institute Archive.

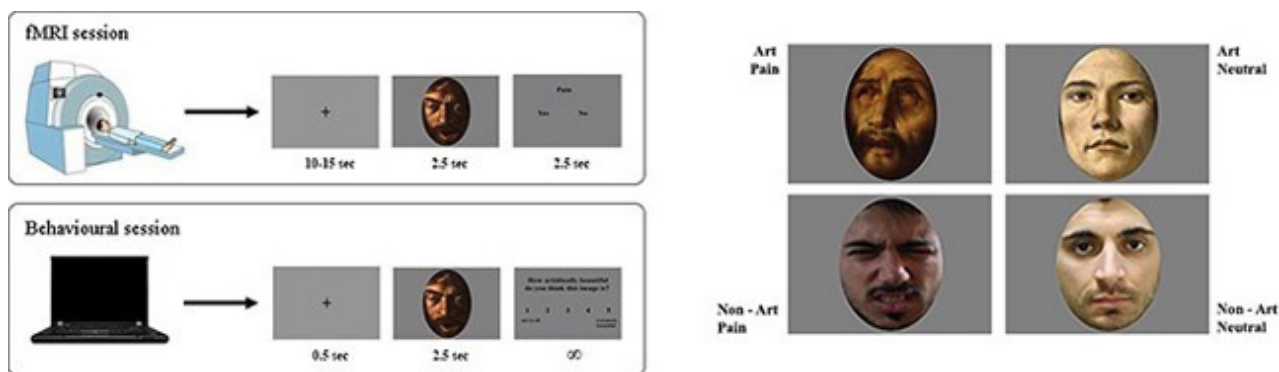


Fig. 8: Diseño experimental y estímulos utilizados para el estudio. Tomado de: Ardizzi, Martina, Francesca Ferroni, Maria Alessandra Umiltà, Chiara Pinardi, Antonino Errante, Francesca Ferri, Elisabetta Fadda y Vittorio Gallese. 2021. "Visceromotor Roots of Aesthetic Evaluation of Pain in Art: An fMRI Study." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 16 (11): 1113–22.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. 1984. "Aby Warburg e la scienza senza nome", *aut*, vol. 33, n. 199-200, 51- 66.
- Agostini, Beatrice, Liuba Papeo, Cristina-Ioana Galusca y Angelika Lingnau. 2019. "A Norming Study of High-Quality Video Clips of Pantomimes, Emblems, and Meaningless Gestures." *Behavior Research Methods* 51 (6): 2817–26. doi:10.3758/s13428-018-1159-8.
- Anderson, Michael L. 2010. "Neural Reuse: A Fundamental Organizational Principle of the Brain." *The Behavioral and Brain Sciences* 33 (4): 245–66; discusión 266–313. doi:10.1017/S0140525X10000853.
- Ardizzi, Martina, Francesca Ferroni, Maria Alessandra Umiltà, Chiara Pinardi, Antonino Er-rante, Francesca Ferri, Elisabetta Fadda y Vittorio Gallese. 2021. "Visceromotor Roots of Aesthetic Evaluation of Pain in Art: An fMRI Study." *Social Cognitive and Affective Neuro-science* 16 (11): 1113–22. doi:10.1093/scan/nsab066.
- Ardizzi, Martina, F. Ferroni, F. Siri, M. A. Umiltà, A. Cotti, M. Calbi, E. Fadda, D. Freedberg y V. Gallese. 2020. "Beholders' Sensorimotor Engagement Enhances Aesthetic Ra-ting of Pictorial Facial Expressions of Pain." *Psychological Research* 84 (2): 370–79. doi:10.1007/s00426-018-1067-7.
- Aziz-Zadeh, Lisa, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti y Marco Iacoboni. 2006. "Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions." *Current Biology: CB* 16 (18): 1818–23. doi:10.1016/j.cub.2006.07.060.
- Barrós-Loscertales, Alfonso, Julio González, Friedemann Pulvermüller, Noelia Ventura-Campos, Juan Carlos Bustamante, Víctor Costumero, María Antonia Parcet y César Ávila. 2012. "Reading Salt Activates Gustatory Brain Regions: fMRI Evidence for Se-mantic Grounding in a Novel Sensory Modality." *Cerebral Cortex* 22 (11): 2554–63. doi:10.1093/cercor/bhr324.
- Barsalou, Lawrence W. 2008. "Grounded Cognition." *Annual Review of Psychology* 59: 617–45. doi:10.1146/annurev.psych.59.103006.093639.
- Barsalou, Lawrence W., W. Kyle Simmons, Aron K. Barbey y Christine D. Wilson. 2003. "Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems." *Trends in Cognitive Sciences* 7 (2): 84–91. doi:10.1016/s1364-6613(02)00029-3.
- Barsalou, L. W. 1999. "Perceptual Symbol Systems." *The Behavioral and Brain Sciences* 22 (4): 577–609; discusión 610–60. doi:10.1017/s0140525x99002149.

- Battaglia, Fortunato, Sarah H. Lisanby y David Freedberg. 2011. "Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (Agosto). Frontiers: 11076. doi:10.3389/fnhum.2011.00079.
- Blais, Caroline, Karina J. Linnell, Serge Caparos y Amanda Estéphan. 2021. "Cultural Differences in Face Recognition and Potential Underlying Mechanisms." *Frontiers in Psychology* 12 (Abril): 627026. doi:10.3389/fpsyg.2021.627026.
- Bonini, Luca, Cristina Rotunno, Edoardo Arcuri y Vittorio Gallese. 2022. "Mirror Neurons 30 Years Later: Implications and Applications." *Trends in Cognitive Sciences* 26 (9): 767–81. doi:10.1016/j.tics.2022.06.003.
- Bordignon, Giulia. 2004. "L'espressione Antitetica in Aby Warburg La Polarità Semantica Dei Gesti Dalle *Pathosformeln* All'arte Del Rinascimento." *La Rivista Di Engramma* 2004 (32). doi:10.25432/1826-901X/2004.32.0004.
- Borghi, Anna M., Claudia Scorolli, Daniele Caligiore, Gianluca Baldassarre y Luca Tummolini. 2013. "The Embodied Mind Extended: Using Words as Social Tools." *Frontiers in Psychology* 4 (Mayo): 214. doi:10.3389/fpsyg.2013.00214.
- Boulenger, Véronique, Olaf Hauk y Friedemann Pulvermüller. 2009. "Grasping Ideas with the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension." *Cerebral Cortex* 19 (8): 1905–14. doi:10.1093/cercor/bhn217.
- Brown, Steven y Ye Yuan. 2018. "Broca's Area Is Jointly Activated during Speech and Gesture Production." *Neuroreport* 29 (14): 1214–16. doi:10.1097/WNR.0000000000001099.
- Carr, Laurie, Marco Iacoboni, Marie-Charlotte Dubeau, John C. Mazziotta y Gian Luigi Lenzi. 2003. "Neural Mechanisms of Empathy in Humans: A Relay from Neural Systems for Imitation to Limbic Areas." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 100 (9): 5497–5502. doi:10.1073/pnas.0935845100.
- Cattaneo, Zaira, Susanna Schiavi, Juha Silvanto y Marcos Nadal. 2017. "A TMS Study on the Contribution of Visual Area V5 to the Perception of Implied Motion in Art and Its Appreciation." *Cognitive Neuroscience* 8 (1). Routledge: 59–68. doi:10.1080/17588928.2015.1083968.
- Cela-Conde, Camilo J., Francisco J. Ayala, Enric Munar, Fernando Maestú, Marcos Nadal, Miguel A. Capó, David del Río, et al. 2009. "Sex-Related Similarities and Differences in the Neural Correlates of Beauty." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106 (10): 3847–52. doi:10.1073/pnas.0900304106.

Chávez, Christine y Uwe Fleckner eds. 2022. *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Clark, Andy y David Chalmers. 1998. "The Extended Mind." *Analysis* 58 (1). Oxford Academic: 7–19. doi:10.1093/analys/58.1.7.

D'Ambrosio, Paolo y Ivan Colagè. 2017. "Extending Epigenesis: From Phenotypic Plasticity to the Bio-Cultural Feedback." *Biology & Philosophy* 32 (5): 705–28. doi:10.1007/s10539-017-9581-3.

Darwin, Charles. 1872. *The Expression of Emotions in Man and Animals*, John Murray, Londres; trad. it. G. Canestrini, F. Bassani eds., *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Unione Tipografica Editrice, Turín 1878.

De Gelder, B., Snyder, J., Greve, D., Gerard, G. y Hadjikhani, N. (2004). "Fear fosters flight: a mechanism for fear contagion when perceiving emotion expressed by a whole body." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101(47), 16701–16706. <https://doi.org/10.1073/pnas.0407042101>

Desideri Fabrizio. 2016, "L'estetica possibile di Aby Warburg (con una coda su Georg Hirth come fonte trascurata del pensiero warburghiano)", en Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti eds. *Energia e rappresentazione*, Milán: Mimesis.

De Stefani, Elisa y Dorian De Marco. 2019. "Language, Gesture, and Emotional Communication: An Embodied View of Social Interaction." *Frontiers in Psychology* 10 (Septiembre): 2063. doi:10.3389/fpsyg.2019.02063.

Dias, Brian G. y Kerry J. Ressler. 2014. "Parental Olfactory Experience Influences Behavior and Neural Structure in Subsequent Generations." *Nature Neuroscience* 17 (1): 89–96. doi:10.1038/nn.3594.

Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'Immagine Insepolta*. Milán: Bollati Boringhieri.

Di Dio, Cinzia, Nicola Canessa, Stefano F. Cappa y Giacomo Rizzolatti. 2011. "Specificity of Esthetic Experience for Artworks: An fMRI Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (Noviembre): 139. doi:10.3389/fnhum.2011.00139.

Diers, Michael. 1997, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonografie der Gegenwart*, Fischer: Frankfurt am Main.

- Ekman, Paul, Wallace V. Friesen, Maureen O'Sullivan, Anthony Chan, Irene Diacoyanni-Tarlatzis, Karl Heider, Rainer Krause, et al. 1987. "Universals and Cultural Differences in the Judgments of Facial Expressions of Emotion." *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (4): 712–17. doi:10.1037/0022-3514.53.4.712.
- Errico, Francesco d', y Ivan Colagè. 2018. "Cultural Exaptation and Cultural Neural Reuse: A Mechanism for the Emergence of Modern Culture and Behavior." *Biological Theory* 13 (4): 213–27. doi:10.1007/s13752-018-0306-x.
- Ferrari, P. F., C. Maiolini, E. Addessi, L. Fogassi y E. Visalberghi. 2005. "The Observation and Hearing of Eating Actions Activates Motor Programs Related to Eating in Macaque Monkeys." *Behavioural Brain Research* 161 (1): 95–101. doi:10.1016/j.bbr.2005.01.009.
- Flaisch, Tobias, Frank Häcker, Britta Renner y Harald T. Schupp. 2011. "Emotion and the Processing of Symbolic Gestures: An Event-Related Brain Potential Study." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 6 (1): 109–18. doi:10.1093/scan/nsq022.
- Freedberg, David. 2004. "Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide." In *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, edited by C. Cieri Via and P. Montani. Turín: Aragno Editore.
- Freedberg, David. 2005. "Warburg's Mask: A Study in Idolatry." En *Anthropologies of Art*, editado por M. Westerman, Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Freedberg, D. (2007). *Empathy, Motion and Emotion*. K. Herding and A. Krause Wahl (Eds.), *Wie Sich Gefühle Ausdruck Verschaffen: Emotionen in Nabsicht*, 17–51.
- Freedberg, David, and Vittorio Gallese. 2007. "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience." *Trends in Cognitive Sciences* 11 (5): 197–203. doi:10.1016/j.tics.2007.02.003.
- Gallese, Vittorio. 2012. "Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia", en «Ph», n. 2, 2012, pp. 48- 62.
- Gallese, Vittorio. 2003. "The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 358 (1431): 517–28. doi:10.1098/rstb.2002.1234.
- Gallese, Vittorio y Corrado Sinigaglia. 2011. "What Is so Special about Embodied Simulation?" *Trends in Cognitive Sciences* 15 (11). Elsevier: 512–19. doi:10.1016/j.tics.2011.09.003.

- Gallese, Vittorio y Guerra Michele. 2019, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, edn, Oxford Academic.
- Gelder, B. de, J. Snyder, D. Greve, G. Gerard y N. Hadjikhani. 2004. "Fear Fosters Flight: A Mechanism for Fear Contagion When Perceiving Emotion Expressed by a Whole Body." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 101 (47). Proc Natl Acad Sci U S A. doi:10.1073/pnas.0407042101.
- Gombrich, Ernst. 2001. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. 2nd ed. Londres: Phaidon Inc Ltd, 2001.
- Gong, Xinrong, C. L. Philip Chen y Tong Zhang. 2024. "Cross-Cultural Emotion Recognition With EEG and Eye Movement Signals Based on Multiple Stacked Broad Learning System." *IEEE Transactions on Computational Social Systems* 11 (2). IEEE: 2014–25. doi:10.1109/TCSS.2023.3298324.
- González, Julio, Alfonso Barros-Loscertales, Friedemann Pulvermüller, Vanessa Mese-guer, Ana Sanjuán, Vicente Belloch, y César Avila. 2006. "Reading Cinnamon Activates Olfactory Brain Regions." *NeuroImage* 32 (2): 906–12. doi:10.1016/j.neuroimage.2006.03.037.
- Grafton, S. T., L. Fadiga, M. A. Arbib, y G. Rizzolatti. 1997. "Premotor Cortex Activation during Observation and Naming of Familiar Tools." *NeuroImage* 6 (4): 231–36. doi:10.1006/nimg.1997.0293.
- Hauk, Olaf, Ingrid Johnsrude, y Friedemann Pulvermüller. 2004. "Somatotopic Representation of Action Words in Human Motor and Premotor Cortex." *Neuron* 41 (2): 301–7. doi:10.1016/s0896-6273(03)00838-9.
- Heise, Carl Georg. 1947, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York
- Ishizu, T., y S. Zeki. 2013. "The Brain's Specialized Systems for Aesthetic and Perceptual Judgment." *The European Journal of Neuroscience* 37 (9): 1413–20. doi:10.1111/ejn.12135.
- Izard, C. E. 1994. "Innate and Universal Facial Expressions: Evidence from Developmental and Cross-Cultural Research." *Psychological Bulletin* 115 (2): 288–99. doi:10.1037/0033-2909.115.2.288.
- Jabbi, Mbemba, Jojanneke Bastiaansen, y Christian Keysers. 2008. "A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways." *PloS One* 3 (8): e2939. doi:10.1371/journal.pone.0002939.

- Jiang, Zhongqing, Guillermo Recio, Wenhui Li, Peng Zhu, Jiamei He y Werner Sommer. 2023. "The Other-Race Effect in Facial Expression Processing: Behavioral and ERP Evidence from a Balanced Cross-Cultural Study in Women." *International Journal of Psychophysiology: Official Journal of the International Organization of Psychophysiology* 183 (Enero): 53–60. doi:10.1016/j.ijpsycho.2022.11.009.
- Kawabata, Hideaki y Semir Zeki. 2004. "Neural Correlates of Beauty." *Journal of Neurophysiology* 91 (4): 1699–1705. doi:10.1152/jn.00696.2003.
- Kelly, David J., Shaoying Liu, Helen Rodger, Sébastien Miellet, Liezhong Ge, and Roberto Caldara. 2011. "Developing Cultural Differences in Face Processing." *Developmental Science* 14 (5): 1176–84. doi:10.1111/j.1467-7687.2011.01067.x.
- Kohler, Evelyne, Christian Keysers, M. Alessandra Umiltà, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese y Giacomo Rizzolatti. 2002. "Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons." *Science* 297 (5582): 846–48. doi:10.1126/science.1070311.
- Liu, Wei, Wei-Long Zheng, Ziyi Li, Si-Yuan Wu, Lu Gan, y Bao-Liang Lu. 2022. "Identifying Similarities and Differences in Emotion Recognition with EEG and Eye Movements among Chinese, German, and French People." *Journal of Neural Engineering* 19 (2). doi:10.1088/1741-2552/ac5c8d.
- Livi, Alessandro, Marco Lanzilotto, Monica Maranesi, Leonardo Fogassi, Giacomo Rizzolatti y Luca Bonini. 2019. "Agent-Based Representations of Objects and Actions in the Monkey Pre-Supplementary Motor Area." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 116 (7): 2691–2700. doi:10.1073/pnas.1810890116.
- Longcamp, Marieke, Jean-Luc Anton, Muriel Roth y Jean-Luc Velay. 2003. "Visual Presentation of Single Letters Activates a Premotor Area Involved in Writing." *NeuroImage* 19 (4): 1492–1500. doi:10.1016/s1053-8119(03)00088-0.
- Longcamp, Marieke, Yevhen Hlushchuk y Riitta Hari. 2011. "What Differs in Visual Recognition of Handwritten vs. Printed Letters? An fMRI Study." *Human Brain Mapping* 32 (8): 1250–59. doi:10.1002/hbm.21105.
- Longcamp, M., T. Tanskanen y R. Hari. 2006. "The Imprint of Action: Motor Cortex Involvement in Visual Perception of Handwritten Letters." *NeuroImage* 33 (2): 681–88. doi:10.1016/j.neuroimage.2006.06.042.
- Matsumoto, David y Hyisung C. Hwang. 2013. "Cultural Similarities and Differences in Emblematic Gestures." *Journal of Nonverbal Behavior* 37 (1): 1–27. doi:10.1007/s10919-012-0143-8.

- Matsumoto, David y Bob Willingham. 2009. "Spontaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individuals." *Journal of Personality and Social Psychology* 96 (1): 1–10. doi:10.1037/a0014037.
- Megias, Alberto, Iga Rzeszewska, Luis Aguado y Andrés Catena. 2018. "Influence of Cross-Ethnic Social Experience on Face Recognition Accuracy and the Visual Perceptual Strategies Involved." *International Journal of Intercultural Relations: IJIR* 65 (Junio): 42–50. doi:10.1016/j.ijintrel.2018.04.008.
- Miellet, Sébastien, Luca Vizioli, Lingnan He, Xinyue Zhou y Roberto Caldara. 2013. "Mapping Face Recognition Information Use across Cultures." *Frontiers in Psychology* 4 (Febrero): 34. doi:10.3389/fpsyg.2013.00034.
- Murano, Jessica. 2016. "Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*", *Aisthesis*, 1.
- Murata, A., L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, V. Raos y G. Rizzolatti. 1997. "Object Representation in the Ventral Premotor Cortex (area F5) of the Monkey." *Journal of Neurophysiology* 78 (4): 2226–30. doi:10.1152/jn.1997.78.4.2226.
- Ohr R. y Heil A., 2020, "Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: the Original", Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2020, ISBN, 3775746935, 9783775746939
- Osthoff, Hermann. 1899. *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*. Heidelberg: Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning.
- Parkinson, Carolyn, Trent T. Walker, Sarah Memmi y Thalia Wheatley. 2017. "Emotions Are Understood from Biological Motion across Remote Cultures." *Emotion* 17 (3): 459–77. doi:10.1037/emo0000194.
- Piderit, Theodor. 1886. *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer (H. Denecke).
- Proverbio, Alice Mado, Federica Riva, y Alberto Zani. 2009. "Observation of Static Pictures of Dynamic Actions Enhances the Activity of Movement-Related Brain Areas." *PloS One* 4 (5): e5389. doi:10.1371/journal.pone.0005389.
- Pulvermüller, F., M. Härle, y F. Hummel. 2001. "Walking or Talking? Behavioral and Neurophysiological Correlates of Action Verb Processing." *Brain and Language* 78 (2): 143–68. doi:10.1006/brln.2000.2390.
- Pulvermüller, Friedemann, y Luciano Fadiga. 2010. "Active Perception: Sensorimotor Circuits as a Cortical Basis for Language." *Nature Reviews. Neuroscience* 11 (5): 351–60. doi:10.1038/nrn2811.

- Pulvermüller, Friedemann, Olaf Hauk, Vadim V. Nikulin y Risto J. Ilmoniemi. 2005. "Functional Links between Motor and Language Systems." *The European Journal of Neuroscience* 21 (3): 793–97. doi:10.1111/j.1460-9568.2005.03900.x.
- Pulvermüller, Friedemann, Ferath Kherif, Olaf Hauk, Bettina Mohr, y Ian Nimmo-Smith. 2009. "Distributed Cell Assemblies for General Lexical and Category-Specific Semantic Processing as Revealed by fMRI Cluster Analysis." *Human Brain Mapping* 30 (12): 3837–50. doi:10.1002/hbm.20811.
- Raos, Vassilis, Maria-Alessandra Umiltà, Akira Murata, Leonardo Fogassi, y Vittorio Gallese. 2006. "Functional Properties of Grasping-Related Neurons in the Ventral Premotor Area F5 of the Macaque Monkey." *Journal of Neurophysiology* 95 (2): 709–29. doi:10.1152/jn.00463.2005.
- Rizzolatti, G., L. Fadiga, V. Gallese, y L. Fogassi. 1996. "Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions." *Brain Research. Cognitive Brain Research* 3 (2): 131–41. doi:10.1016/0926-6410(95)00038-0.
- Saito, Toshiki, Kosuke Motoki, y Yuji Takano. 2023. "Cultural Differences in Recognizing Emotions of Masked Faces." *Emotion* 23 (6): 1648–57. doi:10.1037/emo0001181.
- Sbriscia-Fioretti, Beatrice, Cristina Berchio, David Freedberg, Vittorio Gallese, y Maria Alessandra Umiltà. 2013. "ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline." *PLoS One* 8 (10): e75241. doi:10.1371/journal.pone.0075241.
- Semon, Richard. 1921. *The Mneme*, London: Allen & Unwin and Macmillan.
- Shioiri, T., T. Someya, D. Helmeste, y S. W. Tang. 1999. "Cultural Difference in Recognition of Facial Emotional Expression: Contrast between Japanese and American Raters." *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 53 (6): 629–33. doi:10.1046/j.1440-1819.1999.00617.x.
- Schmarsow, August. "The Essence of Architectural Creation." In *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, eds. by Mallgrave, Harry Francis and Ikononou, Eleftherios, 287-298. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. (Una traducción *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* impartida en Leipzig, 8 Noviembre 1893).
- Squires, Scott D., Scott N. Macdonald, Jody C. Culham, y Jacqueline C. Snow. 2016. "Priming Tool Actions: Are Real Objects More Effective Primes than Pictures?" *Experimental Brain Research. Experimentelle Hirnforschung. Experimentation Cerebrale* 234 (4): 963–76. doi: 10.1007/s00221-015-4518-z.

- Srinivasan, Ramprakash, y Aleix M. Martinez. 2021. "Cross-Cultural and Cultural-Specific Production and Perception of Facial Expressions of Emotion in the Wild." *IEEE Transactions on Affective Computing* 12 (3). IEEE: 707–21. doi:10.1109/TAFFC.2018.2887267.
- Szyf, Moshe. 2014. "Lamarck Revisited: Epigenetic Inheritance of Ancestral Odor Fear Conditioning." *Nature Neuroscience* 17 (1): 2–4. doi:10.1038/nn.3603.
- Takaes, Ianick, Jaynie Anderson, Bernardino Branca, y Fabio Tononi. 2024. "A Presentation of: Edgar Wind. Art and Embodiment, Peter Lang, London 2024." *La Rivista Di Engramma* 2024 (211). doi:10.25432/1826-901X/2024.211.0010.
- Umiltà', M. Alessandra, Cristina Berchio, Mariateresa Sestito, David Freedberg, y Vittorio Gallese. 2012. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (Noviembre): 311. doi:10.3389/fnhum.2012.00311.
- Vicario, Carmelo M. 2013. "FOXP2 Gene and Language Development: The Molecular Substrate of the Gestural-Origin Theory of Speech?" *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 7 (Agosto): 99. doi:10.3389/fnbeh.2013.00099.
- Villarreal, Mirta, Esteban A. Fridman, Alejandra Amengual, German Falasco, Eliana Roldan Gerschovich, Erlinda R. Ulloa y Ramon C. Leiguarda. 2008. "The Neural Substrate of Gesture Recognition." *Neuropsychologia* 46 (9): 2371–82. doi:10.1016/j.neuropsychologia.2008.03.004.
- Vischer, Robert. 1873. *Ueber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Herm. Credner. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11159933>.
- Warburg, Aby (1905). *Dürer and Italian Antiquity*, en Forster, Kurt, W.; Mallgrave; Harry, F.; Roth, Michael, S.; Settis, Salvatore (1999), (eds.). *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, p. 553-558, qui p. 558.
- Warburg, Aby. 2011. "Frammenti sull'espressione", editado por S. Muller, Edizioni della Normale di Pisa, Pisa.
- Warburg, Aby. 2002. "I tipi della Cappella Brancacci", in *Aby Warburg, Opere*, editado por M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Turin, pp. 17-48.
- Warburg, Aby. 1984. "Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura", traducido por Carchia, Gianni, *aut-aut*, 199-200, pp. 40-45.

- Warburg, Aby. [1932] 1998. *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*, ed. por H. Bredekamp, M. Diers, Berlín.
- Warburg, Aby, Johnson C.D., y Wedepohl C.. 2012. "From the Arsenal to the Laboratory", *West 86th* 19, 106–24 (114).
- Wedepohl, Claudia. 2014. "Dalla *Pathosformel* all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione", *La Rivista di Engramma*, n. 119, pp. 36-57, doi: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2014.119.0006>
- Wilson, Andrew D., y Sabrina Golonka. 2013. "Embodied Cognition Is Not What You Think It Is." *Frontiers in Psychology* 4 (Febrero): 58. doi:10.3389/fpsyg.2013.00058.
- Wilson, Margaret. 2010. "The Re-Tooled Mind: How Culture Re-Engineers Cognition." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 5 (2-3): 180–87. doi:10.1093/scan/nsp054.
- Wind, Edgar. 1934. 'Introduction', en Hans Meier, Richard Newald and Edgar Wind, eds, *A Bibliography on the Survival of the Classics. First Volume: The Publications of 1931* (Londres: Cassel and the Warburg Institute), v–xii.
- Witkower, Zachary, Alexander K. Hill, Jeremy Koster, y Jessica L. Tracy. 2021. "Beyond Face Value: Evidence for the Universality of Bodily Expressions of Emotion." *Affective Science* 2 (3): 221–29. doi:10.1007/s42761-021-00052-y.
- Xu, Jiang, Patrick J. Gannon, Karen Emmorey, Jason F. Smith, y Allen R. Braun. 2009. "Symbolic Gestures and Spoken Language Are Processed by a Common Neural System." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106 (49): 20664–69. doi:10.1073/pnas.0909197106.
- Yang, Jie, Michael Andric, y Mili M. Mathew. 2015. "The Neural Basis of Hand Gesture Comprehension: A Meta-Analysis of Functional Magnetic Resonance Imaging Studies." *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 57 (Octubre): 88–104. doi:10.1016/j.neubio-rev.2015.08.006.

Kunstwerke fürs Gedächtnis
Obras para recordar
Obras para lembrar
Artworks recalled



El Cristo yacente del convento
de Santa Clara de Palencia

Capilla del Santísimo Cristo, convento de Santa Clara de Palencia (Castilla y León, España), escultura gótica polimatéica (madera, yeso, policromía, cabello natural, piel y cuerno de vacuno) con sistemas de articulación (hierro), altura 1,42 m. Fotografías: Sara Carreño y María Carrión Longarela

En la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia conventual de Santa Clara de Palencia, espacio adyacente al coro de las monjas, se exhibe dentro de una urna de cristal el Cristo yacente medieval conocido como Cristo de las Claras. La historia de esta escultura, o al menos lo que sabemos de ella, se encuentra vinculada a los espacios de clausura, habiendo sido custodiada posiblemente en un primer momento en el coro de las clarisas. De hecho, aún en la actualidad esta imagen solo es accesible desde el coro, encontrándose protegida por una reja hacia el espacio de la capilla. Yarza Luaces (1990, 167) ha presentado como posible evidencia de esta primera ubicación dentro de los espacios de clausura el hecho de que Alonso Fernández de Madrid (+1559) no menciona la escultura en su *Silva Palentina* al describir la iglesia. Considero que la carencia de menciones a esta excepcional escultura resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta que posteriormente en la obra sí hace alusión al Santo Cristo de los Agustinos Ermitaños de Burgos, custodiado hoy en la catedral burgalesa, sin aludir a que en Palencia se conserva una imagen similar, lo que señalaría que el autor desconocía la existencia del Cristo palentino.

Sobre su primera localización, Castro (1982, 58) afirma que la escultura se encontraría originalmente en el interior del coro, siendo abierta al culto público a partir del siglo XVI. Es precisamente a partir de su desplaza-

Santísimo Cristo-Kapelle, Santa Clara-Kloster in Palencia (Kastilien-León, Spanien), farbig gefasste gotische Skulptur (Holz, Gips, Farbe, Naturhaar, Rinderhaut und -horn) mit Gelenksystemen (Eisen), Höhe 1,42 m. Fotos: Sara Carreño und María Carrión Longarela

In der Kapelle des Santísimo Cristo der Klosterkirche Santa Clara in Palencia, die neben dem Nonnenchor liegt, wird der mittelalterliche liegende Christus, der als *Cristo de las Claras* bekannt ist, in einem Glassarg ausgestellt. Die Geschichte dieser Skulptur – oder zumindest das, was wir über sie wissen –, ist mit den Klausurräumen verbunden, da sie möglicherweise zunächst im Klarissenchor aufbewahrt wurde. Tatsächlich ist das Bildnis auch heute noch nur vom Chor aus zugänglich und durch ein Gitter zum Kapellenraum hin abgeschirmt. Yarza Luaces (1990, 167) hat als möglichen Beweis für diesen ersten Ort innerhalb der Klausurräume die Tatsache angeführt, dass Alonso Fernández de Madrid (+1559) die Skulptur in seiner *Silva Palentina* bei der Beschreibung der Kirche nicht erwähnt. Ich halte das Fehlen jeglicher Erwähnung dieser außergewöhnlichen Skulptur für besonders auffällig, wenn man bedenkt, dass Fernández de Madrid später in seinem Werk auf den Heiligen Christus der Augustiner-Eremiten von Burgos Bezug nimmt, der heute in der Kathedrale von Burgos aufbewahrt wird, ohne aber zu erwähnen, dass in Palencia ein ähnliches Bildnis erhalten ist, was darauf hindeuten würde, dass der Autor nichts von der Existenz des Christus von Palencia wusste.

Bezüglich ihres ersten Aufbewahrungsorts bestätigt Castro (1982, 58), dass sich die Skulptur ursprünglich im Inneren des Chors befand, aber ab dem 16. Jahrhundert für

miento cuando comenzó a desarrollarse y registrarse la devoción a la escultura, careciendo de referencias documentales anteriores. Yarza Luaces (1990, 172) sugirió que esta devoción habría sido promovida en el convento después de que Fadrique Enríquez de Mendoza (+1473), segundo Almirante de Castilla, decidiera trasladar el panteón funerario de la familia –originalmente localizado en esta iglesia– a otro lugar, perdiendo así el convento de Palencia su privilegio aristocrático. De este modo, abrir esta escultura al culto público habría beneficiado entonces al convento.

En cuanto a su origen, este se asoció con un mito legendario que vinculó la llegada de la imagen con Alfonso Enríquez (+1429), primer Almirante de Castilla, quien habría encontrado la imagen dentro de una urna flotando en el mar (Castro 1982, 57-60), una leyenda asociada a numerosas imágenes del crucificado. De este modo, por asociación con el almirante, tradicionalmente se ha datado esta pieza a principios del siglo XV. Otros autores incluso rechazaron el origen medieval de esta escultura o propusieron que, aun tratándose de una producción medieval, las articulaciones y otras estrategias naturalistas con las que cuenta fueron añadidas posteriormente (Yarza Luaces 1990, 167). Sin embargo, pueden encontrarse paralelos medievales en otros territorios europeos en los que se utilizaron técnicas similares para configurar los cuerpos (Bino 2023). Otros autores han propuesto que se trate de una obra del siglo XIV, basándose en su similitud con el Santo Cristo de la Catedral de Burgos (Gómez Pérez 2008, 507), o de entre finales del siglo XIV y principios del XV (Gómez-Chacón 2021, 647), siendo a mi parecer esta última propuesta la más adecuada para la pieza.

den öffentlichen Kult zugänglich war. Mit ihrer räumlichen Verlegung begann sich die Verehrung der Skulptur zu entwickeln und zu dokumentieren, während es zuvor keine schriftlichen Hinweise diesbezüglich gegeben hatte. Yarza Luaces (1990, 172) vermutete, dass die Verehrung im Kloster bewusst gefördert wurde, nachdem Fadrique Enríquez de Mendoza (+1473), zweiter Admiral von Kastilien, beschlossen hatte, die Grabstätte der Familie – die sich ursprünglich in dieser Kirche befunden hatte – an einen anderen Ort zu verlegen, wodurch das Kloster von Palencia sein aristokratisches Privileg verlor. Auf diese Weise wäre es dem Kloster zugute gekommen, die Skulptur für den öffentlichen Kult zugänglich zu machen.

Bezüglich ihres Ursprungs wurde die Skulptur mit einer Legende in Verbindung gebracht, die die Ankunft des Bildnisses mit Alfonso Enríquez (+1429), dem ersten Admiral von Kastilien, zusammenbrachte. Dieser habe das Bildnis in einem im Meer treibenden Sarg gefunden (Castro 1982, 57-60), eine Legende, die mit zahlreichen Darstellungen des Gekreuzigten in Verbindung gebracht wird. Aufgrund dieser Verbindung zum Admiral wurde das Werk auf den Beginn des 15. Jahrhunderts datiert. Andere Autoren negierten einen mittelalterlichen Ursprung der Skulptur gänzlich oder vermuteten, dass, selbst wenn es sich um ein mittelalterliches Werk handelte, die Gelenke und andere auf eine naturalistische Erscheinung ausgerichteten Elemente später hinzugefügt worden seien (Yarza Luaces 1990, 167). Allerdings finden sich mittelalterliche parallele Werke in anderen Gebieten Europas, in denen ähnliche Techniken zur Körpergestaltung verwendet wurden (Bino 2023). Andere Vorschläge lauten, es handele sich entweder um ein Werk des 14.

Esta escultura –tal y como sucede también con crucificados similares conservados en Burgos, Ourense y Fisterra– incluye varias innovaciones en su configuración que producen un acentuado dramatismo, creando así una imagen que generaría un gran impacto devocional y emocional en sus espectadores (Carreño 2023, 106). Además, posee sistemas de articulación de gran complejidad que permiten el movimiento de diferentes partes de su cuerpo, un recurso que posibilitaría que la escultura fuese utilizada en escenificaciones de episodios bíblicos. Las restauraciones llevadas a cabo en este grupo de esculturas han proporcionado una serie de datos que han ampliado nuestro conocimiento sobre estas piezas y sus materiales. Por ejemplo, en los casos de Burgos y Fisterra, los análisis radiográficos de las piezas nos han permitido conocer la composición de sus estructuras internas, formadas de piezas de madera unidas por elementos metálicos, encontrando articulaciones en cuello, hombros, codos, muñecas, dedos, caderas, rodillas y tobillos (Cristóbal Antón 1998, 203; Fernández Santiago 2010, 28).

En el caso del yacente palentino, fue intervenido en 2006 por Luis Cristóbal Antón, el mismo restaurador que había trabajado años antes en la restauración del Santo Cristo de Burgos (1997). En la fecha de redacción de este texto no se ha podido tener acceso a los informes realizados tras la restauración, únicamente a la propuesta de tratamiento previa a la intervención, que facilita información derivada de la observación y manipulación de la pieza por parte del restaurador. En este texto se nos informa de que la cabeza, los brazos y las piernas han sido trabajadas por separado y que se unen entre sí y al torso por un

Jahrhundert aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Heiligen Christus der Kathedrale von Burgos (Gómez Pérez 2008, 507), oder aus der Zeit zwischen dem Ende des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts (Gómez-Chacón 2021, 647), wobei letzteres meines Erachtens am überzeugendsten ist.

Die Skulptur weist – wie auch ähnliche Christusdarstellungen in Burgos, Ourense und Fisterra – mehrere Neuerungen in ihrer Gestaltung auf, die eine ausgeprägte Dramatik erzeugen und so ein Bildnis schaffen, das bei Betrachtern eine große devotionale und emotionale Wirkung hervorrufen kann (Carreño 2023, 106). Darüber hinaus verfügt sie über hochkomplexe Gelenksysteme, die die Mobilität verschiedener Körperteile ermöglichen, wodurch die Skulptur für die theatrale Inszenierung biblischer Geschichten genutzt werden konnte. Die Restaurierungsarbeiten an dieser Gruppe von Skulpturen Skulpturengruppe haben eine Reihe von Daten geliefert, die unser Wissen über die Objekte und ihre Materialität erweitert haben. So haben beispielsweise bei den Exemplaren von Burgos und Fisterra Röntgenanalysen Aufschluss über die Zusammensetzung der inneren Strukturen gegeben; diese bestehen aus durch Metallelemente miteinander verbundenen Holzstücken, wobei Gelenke an Hals, Schultern, Ellbogen, Handgelenken, Fingern, Hüften, Knien und Knöcheln gefunden wurden (Cristóbal Antón 1998, 203; Fernández Santiago 2010, 28).

Die liegende Figur aus Palencia wurde 2006 von Luis Cristóbal Antón restauriert, der Jahre zuvor ebenfalls an der Restaurierung des Santo Cristo de Burgos gearbeitet hatte (1997). Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags war es leider nicht möglich, Zugang zu den nach der Restaurierung

taponada, disimulándose con un repinte” (Cristóbal Antón 2005, 9). La observación de la pieza sí permite ver que la llaga del costado en el caso de Palencia está abierta, con un agujero que sería el final de ese conducto que permitiría simular el sangrado de la llaga. Estos recipientes, así como las articulaciones, se habrían destinado a su uso en escenificaciones con fines devocionales.

La propia configuración de la escultura muestra que habría sido concebida para ser manipulada, posiblemente siendo utilizada en representaciones de la Pasión. Prueba de esta finalidad son las articulaciones, que cobrarían sentido dentro de las escenificaciones de episodios de la Pasión, como el Descendimiento, la Piedad y el Entierro. Aunque no se conocen documentos que atestigüen estas funciones para el caso palentino, su posible uso en estas escenificaciones coincide con el de otros crucificados medievales, ya que se trata de una práctica habitual registrada en toda Europa desde la primera mitad del siglo XIV, cuando se popularizaron las esculturas de Cristo con brazos móviles.

Este uso de la escultura parece quedar reflejado en los daños e intervenciones previas que había en la pieza. Así, como recoge la memoria previa a la restauración, se habían realizado ya reparaciones antiguas con injertos de piel para cubrir los daños en las articulaciones de los hombros, los codos y la rodilla izquierda (Cristóbal Antón 2005, 4, 9). En este documento también se menciona que había deformaciones en las articulaciones, concretamente en los dedos de la mano izquierda, y que se localizaron “repintes en los añadidos de piel efectuados sobre el cuero original de

Während der Restaurierung wurde im Inneren der Skulptur ein Behälter für das ‘Blut’ entdeckt, der über einen Schlauch mit der Seitenwunde verbunden war (*El Norte de Castilla*, 05.08.2006), genau wie im Fall von Burgos. Im Fall von Palencia hebt der Autor in seinem Restaurierungsplan hervor, dass der Torso hohl ist und „die Wunde an der Seite verschlossen [ist] und mit einer Übermalung kaschiert wurde” (Cristóbal Antón 2005, 9). Tatsächlich kann man erkennen, dass die Seitenwunde in Palencia offen ist und ein Loch aufweist, das das Ende eben jenes Kanals darstellt, durch den das Bluten der Wunde simuliert werden konnte. Diese Behälter, ebenso wie die beweglichen Gelenke waren für die Verwendung in theatralen Inszenierungen zu Andachtszwecken bestimmt.

Die Ausgestaltung der Skulptur selbst zeigt, dass sie für die Manipulation konzipiert war und möglicherweise in Passionsinszenierungen verwendet wurde. Ein Hinweis auf diesen Zweck sind die Gelenke, die in Passionsdarstellungen, wie bei der Kreuzabnahme, der Pietà oder der Beisetzung, Sinn ergeben würden. Obwohl keine Dokumente bekannt sind, die diese Funktionen für Palencia belegen würden, stimmt ihre mögliche Verwendung in diesen Inszenierungen mit der anderer mittelalterlicher Kruzifixe überein, da es sich um eine seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitete Praxis handelt, als Christusskulpturen mit beweglichen Armen populär wurden.

Die theatrale Verwendung der Skulptur scheint sich in den Schäden und früheren Eingriffen am Objekt widerzuspiegeln. So wurden, wie aus dem Restaurierungsplan hervorgeht, bereits früher Leder-Transplantationen durchgeführt, um die Schäden an

hombros, codos y pies” (Cristóbal Antón 2005, 9). Estos arreglos en la pieza, concretamente en la zona de las articulaciones, serían una señal de que la imagen era utilizada.

En cuanto a las personas que podrían haber interactuado con esta escultura, que parece haber sido creada para ser manipulada, resulta difícil reconstruir esta realidad para el caso del convento de clausura palentino. Una posibilidad es que esta escultura fuese utilizada durante representaciones ligadas al Viernes Santo, cuando frailes –quizá del vecino convento franciscano, con quien existía una conexión litúrgica– o clérigos de la ciudad entrarían en la iglesia del convento para representar la escena, mientras las monjas permanecían en el coro, con un acceso visual limitado al presbiterio. Otra posibilidad es que fuesen las propias monjas quienes estuviesen a cargo de estas prácticas devocionales que habrían sido llevadas a cabo en la clausura. Existen numerosas fuentes –documentales y materiales– que atestiguan como en conventos femeninos las monjas utilizaban imágenes en el interior de la clausura con fines litúrgicos y devocionales (Jäggi 2014), como puede ser el caso de pequeños crucifijos que eran depositados en sepulcros en recuerdo de la Pasión (Hamburger 1998, 23). Además, la costumbre de llevar a cabo representaciones teatrales en conventos tiene sus ejemplos más tempranos en el siglo X (Weaver 2002, 49), y contamos con fuentes que nos hablan de casos en los que las monjas se involucraban directamente en estas escenificaciones, siendo agentes activos en estas puestas en escena, como es el caso, por ejemplo, del *Ludus Paschalis* del convento de Origny-Saint Benoît en Francia (ca.

den Schultergelenken, den Ellbogen und dem linken Knie zu verdecken (Cristóbal Antón 2005, 4, 9). Im gleichen Dokument wird auch erwähnt, dass es Gelenkverformungen gegeben habe, insbesondere an den Fingern der linken Hand, und dass „Übermalungen an den Lederergänzungen auf dem Originalleder an Schultern, Ellbogen und Füßen” festgestellt wurden (Cristóbal Antón 2005, 9). Diese Reparaturen, insbesondere an den Gelenken, wären ein Hinweis darauf, dass die Figur tatsächlich benutzt wurde.

Es ist jedoch schwierig zu rekonstruieren, wer mit der offenbar für die Inszenierung geschaffenen Skulptur des Klosters von Palencia in Kontakt gekommen sein könnte. Eine Möglichkeit wäre, dass die Figur während Karfreitagsdarstellungen verwendet wurde, wenn Mönche – vielleicht aus dem benachbarten Franziskanerkloster, zu dem eine liturgische Verbindung bestand – oder Geistliche aus der Stadt in die Klosterkirche kamen, um die Szene aufzuführen. Währenddessen wären die Nonnen im Chor geblieben und hätten nur eingeschränkten Blick auf das Presbyterium gehabt. Eine andere Möglichkeit ist, dass die Nonnen selbst für diese Andachtspraktiken verantwortlich waren, die dann im Klausurbereich durchgeführt worden wären. Es gibt zahlreiche Quellen (Dokumente und Objekte), die belegen, dass Nonnen in Frauenklöstern Bilder innerhalb der Klausur für liturgische und andächtige Zwecke verwendeten (Jäggi 2014), so beispielsweise kleine Kruzifixe, die zur Erinnerung an die Passion in Gräbern deponiert wurden (Hamburger 1998, 23). Darüber hinaus finden sich die frühesten Beispiele für theatrale Aufführungen in Klöstern im 10. Jahrhundert (Weaver 2002, 49), und einige Quellen berichten tatsächlich von Fällen, in denen Nonnen direkt an diesen Inszenierungen beteiligt waren und als aktive

1300), o varias escenificaciones realizadas en la abadía inglesa de Barking.

En este sentido, al aproximarnos al yacente palentino, podríamos hablar de un uso de devoción comunitaria de las monjas, en línea con estas prácticas registradas en otros territorios. De hecho, las características y la ubicación de la escultura palentina pueden ayudarnos a respaldar estas hipótesis sobre sus usos. En primer lugar, cabe resaltar que esta escultura es significativamente más pequeña que los otros crucificados articulados de similares características conservados en el territorio de lo que fuera el Reino de Castilla, con apenas 1,42 m, mientras que los otros ejemplares son de tamaño natural o mayor (entre 1,80 m y 2 m). Esta es una característica que llama la atención al visitar estas esculturas, que comparten un alto grado de similitud en todas sus características, especialmente en los casos de Burgos y Palencia, tan cercanas a todos los niveles, pero que difieren notablemente en su tamaño. Quizá esta diferencia en el tamaño de la pieza pudiese ser indicativa de quienes eran las personas encargadas de manipularla. Además, la posible ubicación original de la escultura en el interior del coro lleva a pensar en que esta fuese utilizada en rituales privados, llevados a cabo por las monjas dentro de los espacios de clausura, una posibilidad defendida también por Gómez-Chacón (2021, 648).

Este uso de la escultura palentina implicaría un contacto directo con las monjas que tocarían la imagen en sus meditaciones y prácticas devocionales. Sabemos que era habitual en la Edad Media que las monjas entrasen en contacto directo con imágenes de Cristo crucificado, la imagen más

Akteurinnen auftraten: wie beispielsweise im Fall des *Ludus Paschalis* des Klosters Origny-Saint Benoît in Frankreich (ca. 1300) oder verschiedener Inszenierungen in der englischen Abtei von Barking.

Bei der Annäherung an eine Analyse der Nutzung des liegenden Christus von Palencia könnte man so von einer gemeinschaftlichen Nonnenandacht ausgehen, die mit für andere Gebiete dokumentierten Praktiken übereinstimmt. Auch andere Merkmale und der Standort der Skulptur von Palencia können helfen, diese Hypothesen über ihre Verwendung zu stützen. Zunächst sei angemerkt, dass die Skulptur mit nur 1,42 m deutlich kleiner ist als andere bewegliche Kruzifixe mit ähnlichen Merkmalen, die im Gebiet des ehemaligen Königreichs Kastilien erhalten sind, wo nämlich andere Exemplare lebensgroß oder sogar noch größer sind (zwischen 1,80 m und 2 m). Die unterschiedlichen Größen der Figuren sind deshalb besonders bemerkenswert, da sich vor allem in Burgos und Palencia die Figuren in jeder anderen Hinsicht sehr ähnlich sind. Vielleicht könnte der Größenunterschied auch Aufschluss darüber geben, wer für die Handhabung des Objekts verantwortlich war. Auch lässt der mögliche ursprüngliche Andachtsort der Skulptur im Inneren des Chors die Vermutung zu, sie sei für privat von den Nonnen innerhalb der Klausurräume durchgeführte Rituale verwendet worden, eine Möglichkeit, die auch von Gómez-Chacón (2021, 648) vertreten wird.

Eine solche Nutzung würde einen direkten Kontakt der Skulptur aus Palencia mit den Nonnen bedeuten, die das Bild dann während ihrer Meditationen und Andachten berührt hätten. Bekanntermaßen war es im Mittelalter üblich, dass Nonnen in direkten

común en los conventos, derivando en numerosas historias de animación en las que estas esculturas se activaban (Hamburger 1998, 80). Esta interacción de las monjas con la escultura les habría permitido manipular y tocar el cuerpo de Cristo, cuya naturaleza polimatérica en el caso palentino les ofrecería una experiencia altamente háptica, facilitando el acceso y la relación física directa con el cuerpo “humano” de Cristo. En este sentido, cabe resaltar que durante la Baja Edad Media experimentar a Dios físicamente, con los sentidos, se convirtió en uno de los puntos centrales de la unión con lo divino y de las prácticas espirituales del momento. Así, esta escultura, con la experiencia multisensorial que ofrecían los nuevos materiales y técnicas empleados en ella, con un importante papel jugado por el tacto, ofrece un acceso más inmediato a la naturaleza humana y sensible de Cristo. Tocar el cuerpo de esta imagen, con sus injertos orgánicos, quizá resultase para las monjas de Palencia similar a la experiencia vivida por la monja dominica Lady Mechthilt, del convento de St. Katharinenthal, en Suiza. Las fuentes documentales de este centro registran que, en 1343, la monja Mechthilt die Rittrín rezó ante un Santo Sepulcro y tocó las manos y los pies de una estatua de Cristo yacente, sintiéndola de “carne y hueso como si un verdadero cuerpo humano estuviera allí depositado” (Hamburger 1998, 85; Gertsman 2013, 51).

De este modo, las características de la escultura palentina permitirían un acceso multisensorial al cuerpo de Cristo, que se hace materialmente accesible mediante la aplicación de materiales orgánicos y soluciones hápticamente potenciadoras. Esta escultura muestra como la relación de las

Kontakt mit Darstellungen des gekreuzigten Christus kamen, dem am häufigsten gezeigten Bild in Klöstern, was zu zahlreichen Geschichten über die Verlebendigung dieser Skulpturen führte (Hamburger 1998, 80). Die Interaktion der Nonnen mit der Skulptur hätte es ihnen also ermöglicht, den Leib Christi zu berühren und zu manipulieren, dessen Beschaffenheit aus mehreren unterschiedlichen Materialien ihnen im Fall von Palencia eine höchst haptische Erfahrung geboten hätte. Eine solche Erfahrung hätte den Zugang und die direkte physische Beziehung zum ‘menschlichen’ Leib Christi erleichtert. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass gerade im Spätmittelalter die physische, sinnliche Gotteserfahrung zu einem zentralen Aspekt der Gottesbeziehung und der spirituellen Praktiken der Zeit wurde. So bietet diese Skulptur mit der multisensorischen, den Tastsinn hervorhebenden Erfahrung, die die neuen Materialien und Techniken ermöglichten, einen unmittelbaren Zugang zur menschlichen und sinnlichen Natur Christi. Das Berühren des Körpers des Bildnisses mit seinen organischen Implantaten war für die Nonnen von Palencia vielleicht eine ähnliche Erfahrung wie für die Dominikanerin Lady Mechthilt aus dem Kloster St. Katharinenthal in der Schweiz. Die dokumentarischen Quellen dieses religiösen Zentrums berichten, dass die Nonne Mechthilt die Rittrín 1343 vor einem Heiligen Grab betete und die Hände und Füße einer liegenden Christusskulptur berührte, wobei sie sie als „Fleisch und Blut, als ob ein echter menschlicher Körper dort liegen würde“ wahrnahm (Hamburger 1998, 85; Gertsman 2013, 51).

Die Charakteristika der Skulptur aus Palencia ermöglichten also einen multisensorischen Zugang zum Körper Christi, der durch

imágenes con sus audiencias trascendían la mera contemplación, para convertirse en experiencias físicas en las que los devotos entraban en contacto directo con ellas a través de otros sentidos.

Sara Carreño

Universidad de Santiago de Compostela.
Profesora Ayudante Doctora
en el Departamento de Historia del Arte

die Verwendung organischer Materialien und den Tastsinn ansprechende Lösungen materiell zugänglich wird. Die Skulptur zeigt, in welchem Maße die Beziehung zwischen Bildern und ihrem Publikum über die bloße Betrachtung weit hinausging und physische Erfahrungen erlaubte, bei denen die Gläubigen auch über andere als nur den Sehsinn mit diesen in direkten Kontakt traten.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Agradecimientos: La presente publicación forma parte de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención n.º 950248). El proyecto, titulado „*The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th–15th century)-SenSArt*“ (PI: Prof. Zuleika Murat), se está llevando a cabo en el Departamento de Patrimonio Cultural de la Universidad de Padua (2021–2026). Agradezco a Rafael Martínez, jefe del Servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Palencia, su amabilidad al hacerme llegar la memoria previa a la restauración de la escultura.

Danksagung: Diese Publikation ist Teil eines Projekts, das vom European Research Council (ERC) im Rahmen des Forschungs- und Innovationsprogramms „Horizon 2020“ der Europäischen Union (Fördervereinbarung Nr. 950248) finanziert wurde. Das Projekt mit dem Titel „*The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th–15th century) -SenSArt*“ (PI: Prof. Zuleika Murat) wird am Fachbereich Kulturerbe der Universität Padua durchgeführt (2021–2026). Ich danke Rafael Martínez, dem Leiter des Kulturstamtes der Provinzverwaltung Palencia, für seine Höflichkeit, mir den Vorbericht zur Restaurierung der Skulptur zukommen zu lassen.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Bino, Carla M. “‘Imagine composta, come si crede, di umano tegumento’. Manufatti polimaterici del Cristo morto in Italia”. *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell’arte e di arti liturgiche*, CXI, 935 (2023): 90-105.
- Carreño, Sara. “De imagen a cuerpo santo: el crucifijo polimatérico de la Catedral de Ourense (siglo XIV). Historia, usos, recepción”. *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell’arte e di arti liturgiche*, CXI, 935 (2023): 106-117.
- Castro, Manuel de. *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*. Instituto Tello Téllez de Meneses, 1982.
- Cristóbal Antón, Luis. “Conservación y restauración de escultura en madera: tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”. En *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 2, Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 1997)*, editado por José Manuel Iglesias Gil. Universidad de Cantabria, 1998.
- Cristóbal Antón, Luis. *Santísimo Cristo del Monasterio de Santa Clara. Palencia. Propuesta de tratamiento para su conservación y restauración*, 2005.
- Fernández García, Laura. “El cristo de las claras pierde patetismo”, *El Norte de Castilla*, August 5, 2006.
- Fernández Santiago, Ángeles. “Intervención de conservación y restauración”. *Camino de Santiago. Revista peregrina* 13, (2010): 28-30.
- Gertsman, Elina. “Image and Performance: An Art Historian at the Crossroads”. *Research on Medieval and Renaissance Drama* 51, (2013): 5-13.
- Gómez Pérez, Enrique. “El enigmático ‘Ecce Homo’ de Santa Clara de Palencia.” En *Murcia. II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Actas y ponencias*. Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2008.
- Gómez-Chacón, Diana Lucía. “El Espejo de la eternidad: arte, observancia y patronazgo femenino en Santa Clara de Palencia en el siglo XV.” En *Desde el clamoroso silencio. Estudios del monacato femenino en América, Portugal y España de los orígenes a la actualidad*, editado por Daniele Arciello, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro. Peter Lang, 2021.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary. Art and Spirituality in Late Medieval Germany*. Zone Books, 1998.

Jäggi, Carola. "Dialogar con Dios: el uso de imágenes en los conventos femeninos de dominicas en la Teutonia bajomedieval." *Anuario de Estudios Medievales* 44, no.1, (2014): 241-276.

Mecham, June. "A Northern Jerusalem. Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen." En *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, editado por Sarah Hamilton y Andrew Spicer. Routledge, 2006.

Weaver, Elissa B. *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*. Cambridge University Press, 2002.

Yarza Luaces, Joaquín. "Las Clarisas en Palencia". In *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*. Diputación Provincial de Palencia, 1990.



Busto de Diego de Deza en Zamora

Busto de bronce a tamaño natural de Fray Diego de Deza (Francisco González Macías, 1944). En el mismo pedestal se ubicaba otra efigie (Enrique Lorenzo Salazar, 1923) que, en 1936, fue arrojada al río Duero por un grupo de manifestantes. Plaza de Diego de Deza, Zamora, España. Fotografías: Manuel Herrería Bolado/Elena Muñoz Gómez.

Fray Diego de Deza (1443-1523), obispo e inquisidor castellano de los Reyes Católicos, ha sido encumbrado por la historiografía como impulsor del viaje de Cristóbal Colón a las Indias, una de las claves del relato colonial español de la historiografía romántica.

La primera mención a Deza como responsable del “Descubrimiento” se halla en *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, de 1559 (1875, 228), donde menciona una carta de 1504 en la que Colón decía a su hijo Diego: “es de dar prisa el señor Obispo de Palencia, el que causa que sus Altezas hobiesen las Indias, y que yo quedase en Castilla, que ya estaba yo de camino para fuera: y así al señor Camarero de su Alteza” (Colón 1892, 402). Fueron ilustrados y liberales como Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) o Modesto Lafuente (1806-1866), quienes reivindicaron la monarquía visigoda y a los Reyes Católicos como germen del Estado-nación (Álvarez y de la Fuente 2017, 215-236).

La literatura, la pintura y la escultura que conmemoraban las gestas imperiales durante el s. XIX, junto a las fiestas cívicas y artículos de prensa derivados de estas empresas artísticas, fueron los medios más utilizados para fijar y difundir la historia nacional en el espacio público (Reyero 1999, 16-17; Pérez Vejo 2015; Pérez Garzón 2005).

Bronzebüste in Lebensgröße von Fray Diego de Deza (Francisco González Macías, 1944). Auf demselben Sockel hatte sich eine weitere Statue befunden (Enrique Lorenzo Salazar, 1923), die 1936 von einer Gruppe Demonstranten in den Duero-Fluss geworfen wurde. Plaza de Diego de Deza, Zamora, Spanien. Fotos: Manuel Herrería Bolado/Elena Muñoz Gómez.

Fray Diego de Deza (1443-1523), Bischof und Inquisitor der Katholischen Könige von Kastilien, wurde in der Geschichtsschreibung als Förderer der Reise von Kolumbus nach Amerika gepriesen, einem der Schlüsselemente romantischer Kolonialgeschichtsschreibung in Spanien.

Die erste Erwähnung von Deza als Verantwortlicher für die „Entdeckung“ findet sich in Bartolomé de las Casas’ *Historia de las Indias* (1875, 228), wo ein Brief Kolumbus’ an seinen Sohn Diego von 1504 zitiert wird: „Der Bischof von Palencia möge sich eilen, dass Ihre Hoheiten [West]Indien erhalten und ich in Kastilien bleibe, da ich bereits auf dem Weg nach draußen war: und so dem Kammerdiener Ihrer Hoheit” (Colón 1892, 402). Es waren aufgeklärte Liberale wie Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) oder Modesto Lafuente (1806-1866), die die westgotische Monarchie und die Katholischen Könige als Keimzelle des Nationalstaates verteidigten (Álvarez y de la Fuente 2017, 215-236).

Neben Literatur, Malerei und Bildhauerei, die im 19. Jahrhundert an die imperialen Unternehmungen erinnerten, waren patriotische Bürgerfeste und Presseartikel häufig genutzte Medien, um die Kolonialgeschichte als nationale narrativ im öffentlichen Raum zu verankern und zu verbreiten (Reyero 1999, 16-17; Pérez Vejo 2015; Pérez Garzón 2005).

Los escenarios urbanos catalizaron la semántica escultórica y dieron espectacularidad a los argumentos que propugnaron la creencia en una nación eterna y homogénea. La carga ideológica de estas estatuas, impuestas por las instituciones en calles y plazas de pueblos y ciudades, de hecho, sigue provocando actos iconoclastas, respuestas violentas ante el llamado poder de las imágenes (Freedberg 1989; 2017; Rico 2024). Es conocido el caso del monumento a Colón en Ciudad de México, que incluía una escultura de Deza como parte de su elenco; realizado en el siglo XIX por Charles Cordier, ha sido retirado en 2021 como símbolo del colonialismo (Bullón Gil y Segovia Vara 2021, 4-47).

El busto de Deza se concibió desde las instituciones zamoranas como materialización del nexo entre la pequeña localidad y el relato histórico nacional. Esta empresa formaba parte de las celebraciones referentes al IV Centenario de su muerte, el cual había sido ideado por Venancio Carro, dominico de San Esteban de Salamanca que había invertido sus estudios teológicos y legales en justificar y legitimar los regímenes totalitarios de la España del siglo XX. Para reivindicar el protagonismo de Zamora en esa historia patriótica, se subrayaba el hecho de que Deza hubiese nacido en Toro, villa de la provincia. Así, había sido adjetivado “ilustre toresano” por historiadores como Fernández Duro (1882) o Cotarelo Valledor (1902). La escultura condensaba aquellos discursos asumidos por la ideología del régimen vigente, e instigó disputas políticas en un momento de crisis estatal que explotaría con el golpe de Miguel Primo de Rivera en septiembre de aquel 1923.

Auf städtischen Schauplätzen beförderten skulpturale Programme spektakulär den Glauben an eine ewige und homogene Nation. Die durch offizielle Stellen auf städtischen und dörflichen Straßen und Plätzen aufgestellten Denkmale provozieren durch die darin vermittelte ideologische Botschaft immer wieder Ikonoklasmen, gewaltvolle Reaktionen auf die sogenannte Bildermacht (Freedberg 1989; 2017; Rico 2024): Bekannt wurde beispielsweise der Sturz des Kolumbus-Denkmals in Mexiko-Stadt, zu dem auch eine Skulptur von Deza gehörte: Es war im 19. Jahrhundert von Charles Cordier geschaffen worden und wurde 2021 als Sinnbild des Kolonialismus entfernt (Bullón Gil y Segovia Vara 2021, 4-47).

Die Büste von Deza wurde 1923 durch Zamoras Institutionen konzipiert, um die kleine Ortschaft in die nationale Geschichtsdarstellung einzuschreiben. Dies war Teil der von Venancio Carro, einem Dominikaner aus San Esteban de Salamanca, ins Leben gerufenen Feierlichkeiten zum 400. Todestag Dezas. Carro hatte seine theologischen und juristischen Studien dazu genutzt, die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts in Spanien zu rechtfertigen und zu legitimieren. Um die patriotische Bedeutung Zamoras hervorzuheben, betonte man die Tatsache, dass Deza in der zur Provinz Zamora gehörenden Stadt Toro geboren worden war. Historiker wie Fernández Duro (1882) oder Cotarelo Valledor (1902) bezeichneten ihn gar als „illustren Bewohner von Toro“. Die Skulptur verdichtete diese Diskurse, die in Einklang standen mit den Werten des damaligen Regimes, und löste in einer Zeit der Staatskrise, die mit dem Putsch von Miguel Primo de Rivera im September 1923 ihren Höhepunkt fand, politische Unruhen aus.

Poco antes, en febrero de ese mismo año, el Ayuntamiento de Zamora había acordado sumarse a los actos del IV Centenario de Diego de Deza, promovido desde las élites conservadoras toresanas (Calderón 1923). Los actos conmemorativos incluían la erección de dos monumentos, en sendas plazas de Toro y de la capital provincial. Este último fue encargado a Enrique Lorenzo Salazar (1883-1928), nacido en Zamora, quien desarrolló su carrera artística en Madrid junto al escultor Julio Antonio (1889-1919). Se trataba de un busto de bronce sobre pedestal, colocado en la plaza de Zorrilla, junto al Palacio de los Momos, una arquitectura “isabelina”, paradigma estilístico de la unión nacional. Más tarde, en 1963, el monumento fue trasladado a su ubicación actual, en la plaza que lleva el nombre de Fray Diego de Deza.

El simulacro histórico, que ficcionaba en el espacio público la continuidad entre los tiempos míticos de Deza y el presente del Estado, fue instrumentalizado durante la primera mitad del s. XX. El busto se convirtió en objeto de controversia, sometido a diferentes visiones políticas. Fue retirado tras la proclamación de la República en 1931, repuesto durante el bienio negro (1934-35), y arrojado al río Duero, por fin, tras la victoria del Frente Popular en 1936. Durante la guerra, el acto iconoclasta fue presentado en la prensa falangista como “oprobio”, y utilizado como pretexto de represalias. Ocho jornaleros y pastores del barrio obrero de San Lázaro fueron acusados de intentar contra la escultura, doble símbolo de la Patria y la Religión; uno logró escapar, siete fueron fusilados y arrojados sus cuerpos a la “cuneta junto a la chopera de Fresno de la Ribera en la carretera de Toro” (Mateos 1995, 234). También se conoce el testimonio de Pilar Fidalgo Carasa, quien cuenta cómo

Kurz zuvor, im Februar desselben Jahres, hatte der Stadtrat von Zamora beschlossen, sich den Feierlichkeiten zum 400. Geburtstag Diego de Dezas anzuschließen, die von den konservativen Eliten Torosas initiiert worden waren (Calderón 1923). Zu diesen Gedenkfeierlichkeiten gehörte auch die Errichtung von zwei Denkmälern, eines im Zentrum von Toro und eines in der Provinzhauptstadt. Letzteres wurde Enrique Lorenzo Salazar (1883-1928) in Auftrag gegeben, einem Bildhauer, der, gleichwohl in Zamora geboren, seine berufliche Laufbahn in Madrid neben dem Bildhauer Julio Antonio (1889-1919) bestritt. Es handelte sich um eine Bronzebüste auf einem Sockel, die auf der Plaza de Zorrilla neben dem Palacio de los Momos, einem Gebäude im ‚isabellinischen‘ Stil – dem stilistischen Paradigma der nationalen Einheit – errichtet wurde. Später, 1963, wurde das Denkmal an seinen aktuellen Standort auf dem nach Fray Diego de Deza benannten Platz verlagert.

Die historische Inszenierung, die die Kontinuität zwischen der mythischen Ära Dezas und der Gegenwart des spanischen Staates im öffentlichen Raum fiktionalisierte, wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts politisch instrumentalisiert. Die Büste wurde zum Gegenstand von Kontroversen um unterschiedliche politische Sichtweisen. Nach der Ausrufung der Republik 1931 wurde sie entfernt, während der „zwei schwarzen Jahre“ (1934-35) wieder aufgestellt und schließlich nach dem Sieg der Volksfront 1936 in den Duero-Fluss geworfen. Während des Bürgerkriegs wurde diese ikonoklastische Tat in der falangistischen Presse als „Schande“ dargestellt und als Vorwand für Repressalien genutzt. Acht Tagelöhner und Hirten aus dem Arbeiterviertel San Lázaro wurden beschuldigt, die Skulptur, ein Symbol sowohl für Vaterland als auch für Religion, beschädigt zu

apresaron a Herminia de San Lázaro: “La habían acusado de arrojar al río una estatua del inquisidor [...] Entró en la celda al anochecer y se pasó tres horas con convulsiones intermitentes. Esa misma noche se la llevaron al cementerio y la asesinaron” (Sender 1990, 163). Durante años, la prensa espectacularizó las “prospecciones” de buzos para recuperar la escultura: “se obligó a personas consideradas de izquierdas a buscarla en el río [...] las búsquedas fueron en vano, pero muchos se ahogaron en ellas” (Fidalgo Carasa 2014).

Las instituciones franquistas dieron por reparado el “oprobio” en 1944 con el encargo del nuevo busto que hoy reposa sobre el viejo pedestal. Fue encargado a dedo por el dominicano Venancio Carro al escultor bejarano Francisco González Macías (1901-1982), como parte de otra operación de exaltación patriótica en el contexto del nuevo régimen fascista.

En suma, es una “obra para recordar”, un símbolo que pensar, pues ocupa una arquitectura escenográfica, un espacio público diseñado para conmemorar discursos hegemónicos imperialistas que legitimaron persecuciones y sumarísimos fusilamientos en aquella Zamora de un ‘negro’ siglo XX.

Elena Muñoz Gómez

Universidad de Salamanca.
Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia del Arte / Bellas Arte

Manuel Herrería Bolado

Universidad de Salamanca.
Investigador predoctoral

haben; einer konnte fliehen, sieben wurden jedoch erschossen und ihre Leichen in den „Graben neben dem Pappelhain von Fresno de la Ribera an der Straße nach Toro“ geworfen (Mateos 1995, 234). Bekannt geworden ist auch die Aussage Pilar Fidalgo Carasas, die erzählt, wie Herminia de San Lázaro festgenommen wurde: „Sie war beschuldigt worden, eine Statue des Inquisitors in den Fluss geworfen zu haben [...] Sie kam bei Einbruch der Dunkelheit in die Zelle und litt drei Stunden lang unter zeitweiligen Krämpfen. Noch in derselben Nacht brachten sie sie zum Friedhof und ermordeten sie“ (Sender 1990, 163). Jahrelang spektakularisierte die Presse die ‚Suche‘ nach der Skulptur durch Taucher: „Personen, die als politisch links positioniert galten, wurden gezwungen, im Fluss danach zu suchen [...] Die Suchaktionen waren vergeblich, aber viele ertranken dabei“ (Fidalgo Carasa 2014).

Die Institutionen des Franco-Regimes beglichen die „Schande“ 1944, indem sie eine neue Büste in Auftrag gaben, die heute auf dem alten Sockel steht. Sie wurde vom Dominikaner Venancio Carro beim Bildhauer Francisco González Macías (1901-1982) aus Béjar in Auftrag gegeben – als Teil einer weiteren patriotischen Verherrlichungsaktion im Kontext des neuen faschistischen Regimes.

Zusammenfassend handelt es sich um ein „Kunstwerk fürs Gedächtnis“, es kann ein Nachdenken anstoßen: als ein Werk ‚szenografischer Architektur‘ im öffentlichen Raum dient es der andauernden Verherrlichung imperialistischer Hegemonialdiskurse, die die Verfolgungen und Massenerschießungen im Zamora eines ‚dunklen‘ 20. Jahrhunderts legitimierten.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Álvarez Junco, José y Gregorio de la Fuente Monge. *El relato nacional. Historia de la historia de España*. Taurus, 2017.
- Bullón Gil, Coral y Marina Segovia Vara. “De cuando las estatuas besan el suelo. Reflexiones en torno al papel de la iconoclasia en el movimiento Black Lives Matter (BLM)”, *Hastape-nak* 1 (2021): 4-47.
- Calderón, Luis, ed. *Memoria y trabajos premiados en los Juegos Florales celebrados en el Teatro Latorre, de Toro, el día 9 de junio de 1923 [con motivo del IV Centenario de Fray Diego de Deza]*. Comité del IV Centenario de Fray Diego de Deza, 1923.
- Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias. Libro I Capítulo XXIX*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1875. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-las-indias-tomo-1--0/html/cf6577f1-996f-4035-97da-923aa21539ad.htm>
- Colón, Cristóbal. “Carta de Colón a su hijo Diego (21 de diciembre de 1504)”. En *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, editado por Librería de la Viuda de Hernando, 401-403. Madrid, 1892. <https://ia800504.us.archive.org/30/items/BRes140146/BRes140146.pdf>
- Cotarelo Valledor, Armando. *Fray Diego de Deza. Ensayo biográfico*. Imprenta de José Perlales y Martínez, 1902.
- Fernández Duro, Cesáreo. *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Rivadeneyra, 1882.
- Fidalgo Carasa, Pilar. “Una joven madre en las prisiones de Franco”, traducido por Eduardo Martín. *Foro por la Memoria Zamora*, 2014: <https://foromemoriacastillayleon.wordpress.com/2014/10/24/el-testimonio-de-pilar-fidalgo-carasa-sobre-las-carceles-franquistas/>.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil, 2017.
- Gutiérrez Carvajal, Inés. *Escultura del s. XX en Zamora*. Fundación Caja Rural, 2021.
- Mateos Rodríguez, Miguel Ángel. *La República en Zamora (1931-1936). Comportamiento político electoral de una sociedad tradicional*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1995.

Pérez Garzón, Juan S. “Memoria, historia y poder: La construcción de la identidad nacional española.” En *Relatos de nación: La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Ed. Iberoamericana, 2005: <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/1e74d955-4924-4b9f-af3d-abab8611c034/content>.

Pérez Vejo, Tomás. *La España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Galaxia Gutenberg, 2015.

Reyero, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Cátedra, 1999.

Rico, Daniel. *¿Quién teme a Francisco Franco?* Anagrama, 2024.

Sender Barayón, Ramón. *Muerte en Zamora*. Plaza y Janés, 1990.



Carmelo Arden Quin – Móvil o Esferas

Carmelo Arden Quin, *Móvil o Esferas*, 1949, assembled and jointed pieces of wood suspended with nylon strips, 21.5 x 43.5 x 28.5 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, INV 2001.10, Photo: Malba Collection. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

A set of geometric elements appears to be floating in the air. Connected by a tall cuboid, we see two stacked horizontal shapes, one round with two opposite spiked edges, the other quadrangular and curved. Underneath, four planet-like spheres encircle the centre of the structure, made up of a slanted cylinder. Upon closer look, it is almost invisible nylon strings that hold the construction, made of warm yellow wood, in suspension. This artwork is titled *Móvil o Esferas* (*Mobile or Spheres*) and was created by Carmelo Arden Quin (1913-2010).

The Uruguayan painter Carmelo Arden Quin played an important role in the artistic movement Madí, which championed geometric abstraction in Argentina and Latin America more broadly. The origin of Madí can be traced back to the seminal journal *Arturo*, published in 1946. In this publication, Arden Quin proclaimed the beginning of a new historic era where art would attain the function of invention. While the notion of the superiority of inventive abstract art over figurative representation was originally shared by the contributors of *Arturo*, they split one year later into three separate movements: Asociación Arte Concreto-Invención, Madí and Perceptismo. Founded by Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss and Diyi Laań, the Madí movement announced their formation in a manifesto, where they outlined their modernist goal to join art and life and

Carmelo Arden Quin, *Móvil o Esferas*, 1949, piezas de madera ensambladas, atomilladas y suspendidas con tanzas de nylon, 21.5 x 43.5 x 28.5 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, INV 2001.10, Foto: Colección Malba. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Un conjunto de elementos geométricos parece estar flotando en el aire. Conectadas por un cuboide alto, vemos dos formas horizontales encimadas, una redonda con dos bordes puntiagudos opuestos y la otra cuadrangular y curvada. Debajo, cuatro esferas que asemejan planetas rodean el centro de la estructura, formado por una forma cónica truncada. Una observación más detenida demuestra que unas cuerdas de nailon casi invisibles mantienen la construcción en suspensión, la cual está hecha de madera de color amarillo cálido. Esta obra de arte se titula *Móvil o Esferas* y fue creada por Carmelo Arden Quin (1913-2010).

El pintor uruguayo Carmelo Arden Quin desempeñó un papel importante en el movimiento artístico Madí, que defendió la abstracción geométrica en Argentina y, más ampliamente, en América Latina. El origen del Madí se remonta a la influyente revista *Arturo*, publicada en 1946. En esta publicación, Arden Quin proclamó el comienzo de una nueva era histórica, donde el arte alcanzaría la función de la invención. Aunque la idea de la superioridad del arte abstracto inventivo sobre la representación figurativa era compartida inicialmente por los colaboradores de *Arturo*, un año más tarde se dividieron en tres movimientos distintos: Asociación Arte Concreto-Invención, Madí y Perceptismo. Fundado por Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Diyi Laań, el movimiento Madí anunció su formación en un manifiesto, donde se esbozó su

described characteristic elements of Madí art, like multidisciplinary, mobility and playfulness. Alongside this clear programmatic direction, Madí artists experimented with formal innovations, destabilizing the usual quadrangular painting through an irregular frame that emphasized the materiality of the artwork or constructing kinetic sculptures such as Arden Quin's *Móvil o Esferas*.

Móvil o Esferas was created in Argentina in 1949, at a time when the authoritarian regime of Argentine president Juan Perón increasingly restricted political freedoms and expanded its influence in many spheres of life, culture and arts, among others. In his 1949 inauguration speech for the National Salon, which was modelled after the French original, the Argentine Minister of Culture, Oscar Ivanissevich, attacked abstract art and denounced it as morbid, un-Argentine and unfitting with the Peronist doctrine. Not surprisingly, Madí artists never exhibited in the National Salon or official spaces, instead showcasing their art in private houses or small galleries. Drastically different to Madí's proposed aesthetics, Ivanissevich in his speech equated truth, beauty and art in the idealist tradition of Immanuel Kant, whose conception of the aesthetic judgment is characterized by disinterest towards the existence of the contemplated object. A similar preference was reflected in the exhibited and awarded artworks, as a systemic adaptation of guidelines of the National Salon in 1946 gave Peronist government officials the jury majority for selecting artworks and endowing prizes. In the second half of the 1940s, winning artworks of the National Salon were often dignified and sombre single-person

objetivo modernista de unir arte y vida, y se describieron los elementos característicos del arte Madí, como la multidisciplinariedad, la movilidad y el carácter lúdico. Junto a esta clara dirección programática, los artistas Madí experimentaron con innovaciones formales, desestabilizando la pintura cuadrangular habitual mediante un marco irregular que enfatizaba la materialidad de la obra de arte, o construyendo esculturas cinéticas como *Móvil o Esferas* de Arden Quin.

Móvil o Esferas fue creado en Argentina en 1949, en un momento en que el régimen autoritario del presidente argentino Juan Perón restringía cada vez más las libertades políticas y expandía su influencia hacia muchos ámbitos de la vida, la cultura y las artes, entre otros. En su discurso de inauguración del Salón Nacional de 1949, inspirado en el original francés, el ministro de Cultura argentino, Oscar Ivanissevich, atacó el arte abstracto y lo denunció como morboso, no-argentino e incompatible con la doctrina peronista. Como era de esperarse, los artistas Madí nunca expusieron en el Salón Nacional ni en espacios oficiales, más bien mostraron su arte en casas particulares o pequeñas galerías. En marcado contraste con la estética propuesta por Madí, Ivanissevich equiparó en su discurso la verdad, la belleza y el arte en la tradición idealista de Immanuel Kant, cuya concepción del juicio estético se caracteriza por el desinterés hacia la existencia del objeto contemplado. Una preferencia similar se reflejó en las obras de arte expuestas y premiadas, ya que una adaptación sistémica de las directrices del Salón Nacional en 1946 otorgó a los funcionarios del gobierno peronista la mayoría en el jurado para seleccionar obras de arte y otorgar los premios. En la segunda mitad de la década de 1940, las obras ganadas

portraits of men, women and children, for example, Juan Carlos Castagnino's 1948 painting titled *Man from the River*, which strongly adhered to Ivanissevich's ideal of representing nature through figuration.

Arden Quin, in contrast, abstracts artistic elements by using shapes like cuboids and spheres, materials like wood and nylon and, here, to a lesser degree, colours like the warm yellow-brown as elements in themselves in his artwork *Móvil o Esferas* to construct a kinetic mobile. The suspended sculpture evokes the sensation of movement through both wind and tactile intervention. The kinetic potential contained in the mobile practically asks for a playful interaction with the viewer for its realization. Fascinatingly, in *The Poetics of the Open Work*, Umberto Eco explicitly names movable compositions, for example, mobiles by Alexander Calder, as works with an impression of unfinishedness that grant the viewer the possibility to complete them. That mobiles are indispensable in the bedrooms of children, who learn through play, further attests to the playfulness of the construction.

Viewing *Móvil o Esferas* in the context of the proscriptive cultural politics of Peronism, Arden Quin's artistic strategy of activating the viewer through mobility and playfulness can be understood as a subversive practice to the idealist aesthetics promoted in the National Salon. While the representational and serious artworks of the National Salon require the viewer to keep a respectful, contemplative distance, Arden Quin's mobile encourages the viewer to freely interact with the sculpture in a sensual, nonsensical and playful way. Following the notion of play advanced by Jo-

ras del Salón Nacional frecuentemente eran retratos individuales, dignos y sombríos, de hombres, mujeres y niños, como por ejemplo el cuadro de Juan Carlos Castagnino de 1948 titulado *Hombre del río*, que se adhería firmemente al ideal de Ivanissevich de representar la naturaleza a través de la figuración.

Arden Quin, por el contrario, abstrae elementos artísticos utilizando formas tales como cuboides y esferas, materiales como la madera y el nailon, y aquí, en menor medida, colores como el cálido amarillo-marrón como elementos significativos en sí mismos en su obra *Móvil o Esferas*, para así construir un móvil cinético. La escultura suspendida evoca la sensación de movimiento tanto por el aire como por la intervención táctil. El potencial cinético que contiene el móvil prácticamente pide una interacción lúdica con el espectador para su realización. Resulta fascinante que, en *La poética de la obra abierta*, Umberto Eco mencione explícitamente las composiciones móviles, por ejemplo los móviles de Alexander Calder, como obras que causan una impresión de inacabado que conceden al espectador la posibilidad de completarlas. El hecho de que los móviles sean indispensables en las habitaciones de niños y niñas, quienes aprenden jugando, confirma aún más el carácter lúdico de la construcción.

Si vemos *Móvil o Esferas* en el contexto de la política cultural prohibitiva del peronismo, la estrategia artística de Arden Quin de activar al espectador a través de la movilidad y el juego puede entenderse como una práctica subversiva frente a la estética idealista promovida en el Salón Nacional. Mientras que las obras de arte representativo y serias del Salón Nacional exigen al espectador mantener una distancia respetuosa y contemplati-

han Huizinga, which defines play as a voluntary activity in a detached ideal sphere characterized by freedom, *Móvil o Esferas* grants the viewer more agency through playfulness and allows for a space of resistance to the aesthetic ideals of Peronism.

Anna Nolte

Humboldt-Universität zu Berlin.
Pre-doctoral researcher

va, la escultura móvil de Arden Quin anima al espectador a interactuar libremente con ella de una manera sensual, sin sentido y lúdica. Siguiendo la noción de juego propuesta por Johan Huizinga, que define al juego como una actividad voluntaria en una esfera ideal distanciada, caracterizada por la libertad, *Móvil o Esferas* otorga al espectador más agencia a través del acto lúdico y permite un espacio de resistencia a los ideales estéticos del peronismo.

Traducción: Franziska Neff

Bibliography/Bibliografía

"Manifiesto Madí." *Arte Madí* (Buenos Aires) no. 1 (October 1947): 19-20.

Alberro, Alexander. *Abstraction in Reverse. The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2017.

Ardén Quin, Carmelo. "Untitled." *Arturo. Revista de Artes Abstractas* (Buenos Aires) no. 1 (Summer 1944): 25-27.

Dirección General de la Cultura. *XXXVI Salon Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires: 1946.

Eco, Umberto. "The Poetics of the Open Work, 1962." In *Participation*, edited by Claire Bishop. London: Whitechapel, The MIT Press, 2006.

Giunta, Andrea. *Avant-Garde, Internationalism, and Politics. Argentine Art in the Sixties*. Durham, London: Duke University Press, 2007.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. London: Maurice Temple Smith Ltd, 1970.

Kosice, Gyula. "Madí Manifesto," [1946]. In *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, edited by Patrick Frank. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017.

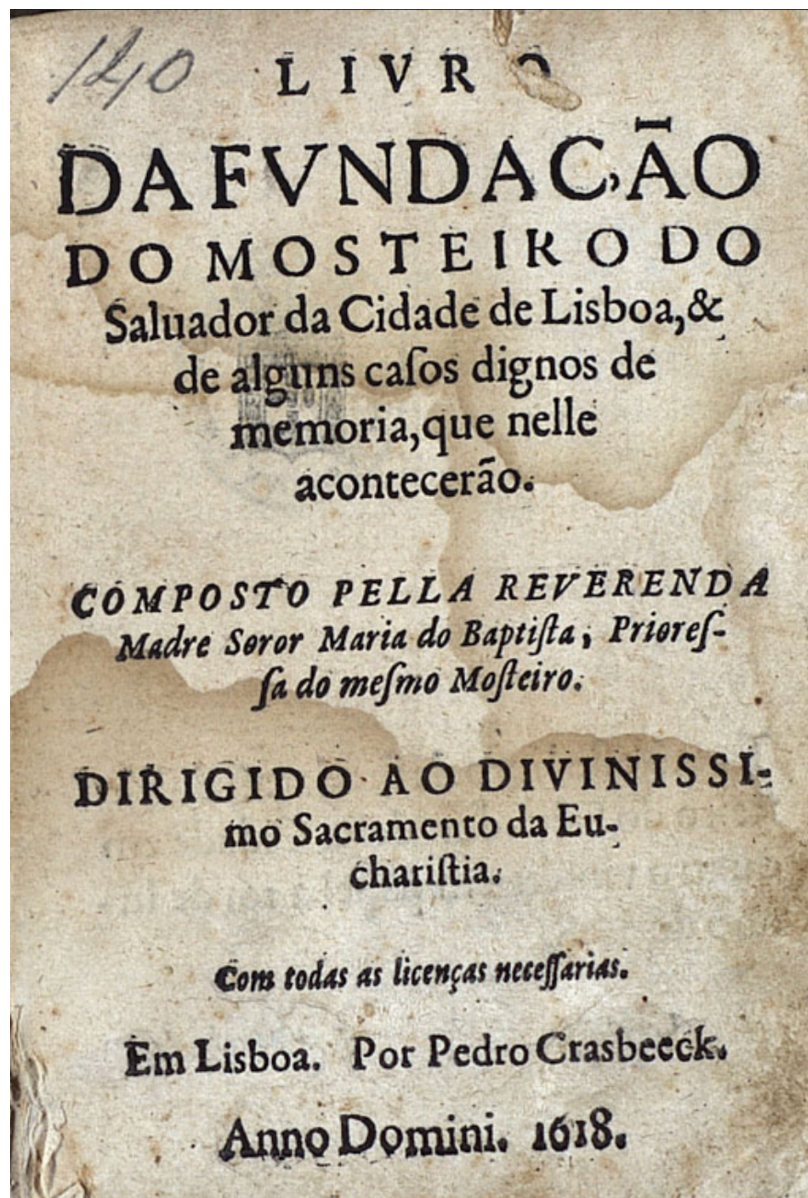
Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.

Kosice, Gyula, Gabriel Pérez-Barreiro, and Andrea Giunta. *Gyula Kosice in Conversation with = en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro*. New York: Fundación Cisneros/ Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2012.

Ramírez, Mari Carmen, and Héctor Olea, eds. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

Sullivan, Megan A. *Radical Form. Modernist Abstraction in South America*. New Haven, London: Yale University Press, 2022.

Quelle
Fuente
Fonte
Source



FUENTE Madre Soror Maria do Baptista –
Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador
da Cidade de Lisboa e de alguns casos
dignos de memória, que nelle acontecerão
(1618)

Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão, escrito pela Madre Soror Maria do Baptista, foi publicado em Lisboa (Portugal), por Pedro Crasbeeck, em 1618.

A obra foi redigida durante o reinado de D. Filipe II (1554-1598). Num contexto religioso, é perceptível que o livro foi elaborado após o Concílio de Trento (1545-1563), onde se denota uma urgência de restabelecer as primitivas regras da disciplina religiosa (Avelino 2015, 34-35). Isto porque o século XVII é visto como um período de decadência religiosa pelo surgimento da Reforma Protestante (Avelino 2015, 42). Ocorreram, por isso, empreendimentos de reforma ao longo dos séculos XVI e XVII para regressar a uma pureza inicial, como a difusão de obras impressas que promoveram o Catolicismo e o ideal de uma vida regrada (Avelino 2015, 87).

A obra não revela informações pessoais sobre a sua autora, Maria do Baptista. Não obstante, sabemos que para a elaboração do livro recorreu à sua experiência no mosteiro, que consultou a documentação do cartório (Baptista 1618, 16) e que tinha um conhecimento de latim “tosco e mal concertado” (Baptista 1618, 274). Outra vertente crucial sobre a Madre Soror são as suas habilidades literárias. Além de articular uma longa narrativa, que demandou o emprego de diversas estratégias discursivas, conseguiu fomentar uma forte emotividade na sua escrita (Baptista 1618, 93). Sobre as motivações para a realização deste livro, revela que procurava demonstrar a bondade divina, que apoia e protege o mosteiro e as suas freiras, tendo-lhe dedicado a narração (Baptista 1618, 17). Ademais, recorre ao argumento da fé, apelando às suas irmãs, as destinatárias,

Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão, by Mother Soror Maria do Baptista, published in Lisbon (Portugal) by Pedro Crasbeeck in 1618.

The book was written during the reign of King Philip II (1554-1598). In a religious context, it is clear that the book was produced after the Council of Trent (1545-1563), where there was an urgent need to re-establish the primitive rules of religious discipline (Avelino 2015, 34-35). This was because the 17th century was seen as a period of religious decadence due to the rise of the Protestant Reformation (Avelino 2015, 42). Therefore, throughout the 16th and 17th centuries, there were reform efforts to return to an initial purity, such as the spread of printed works that promoted Catholicism and the ideal of a regimented life (Avelino 2015, 87).

The work does not reveal any personal information about its author, Maria do Baptista. However, we do know that she drew on her experience in the monastery to write the book, that she consulted the documentation of the notary's office (Baptista 1618, 16) and that she had a “crude and ill-prepared” knowledge of Latin (Baptista 1618, 274). Another crucial aspect of Mother Soror is her literary skills. As well as articulating a long narrative, which required the use of various discursive strategies, she managed to foster a strong emotion in her writing (Baptista 1618, 93). Regarding the motivations for writing this book, she reveals that she sought to demonstrate the goodness of God, who supports and protects the monastery and its nuns, and dedicated the narrative to him (Baptista 1618, 17). She also uses the argument of faith, appealing to her sisters, the

a imitarem as mulheres santas apresentadas (Baptista 1618, 315-316).

A nível interno da comunidade monástica em estudo, a obra surge como um elemento para a afirmação da identidade do cenóbio de natureza memorialística, pois revela uma preocupação ética e comportamental coerente com os princípios da observância (Moiteiro 2013, 8). De facto, não existe a presença de contrastes individuais, visto que não seriam condicentes com a identidade que se queria formar.

A autora procura, ao longo da História do mosteiro, afirmar a sacralidade do seu espaço, para que as freiras não fossem tentadas a sair do local em que beneficiavam de proteção divina. Inicialmente, seria um mato onde cristãos visigodos tinham escondido Imagens Santas, um crucifixo e uma imagem de Santa Maria com o menino Jesus ao colo, perante a invasão muçulmana (Baptista 1618, 25-30), que podem ser identificados como hierofanias, objetos que manifestam proteção divina (Eliade 1992, 13) e que propiciavam diversos milagres. Depois, com a conquista de Lisboa (1147), o espaço foi convertido numa ermida pela descoberta das Imagens Santas, levando a que, numa data incerta, um bispo de Lisboa a transformasse numa igreja paroquial (Baptista 1618, 77-80). Mais tarde, com a intervenção de D. João da Azambuja (c. 1340-1415), a igreja passou para um mosteiro dominicano feminino (Baptista 1618, 94-96). A partir desse momento, o contraste entre o mosteiro e a urbe vai ser aprofundado, em especial através das pestes que Lisboa sofreu, no relato das quais a cidade passa a ser vista como um espaço perigoso (Baptista 1618, 216), enquanto o cenóbio surge como um espaço sagrado e exemplar, beneficiando de prote-

recipients, to imitate the holy women presented (Baptista 1618, 315-316).

At the internal level of the monastic community under study, the work appears as an element for affirming the identity of the cenobium of a memorial nature, as it reveals an ethical and behavioural concern that is consistent with the principles of observance (Moiteiro 2013, 8). In fact, there are no individual contrasts, as these would be inconsistent with the identity to be formed.

Throughout the history of the convent, the author tries to reaffirm the sacredness of the space, so that the nuns wouldn't be tempted to leave the place where they enjoyed divine protection. Initially, it was a field where the Visigoth Christians had hidden Holy Images, a crucifix and an image of Saint Mary with the baby Jesus on her lap, in the face of the Muslim invasion (Baptista 1618, 25-30), which can be identified as hierophanies, objects that manifest divine protection (Eliade 1992, 13) and which provided various miracles. Later, with the conquest of Lisbon (1147), the space was converted into a hermitage due to the discovery of the Holy Images, which led to a bishop of Lisbon transforming it into a parish church at an uncertain date (Baptista 1618, 77-80). Afterwards, with the intervention of João da Azambuja (c. 1340-1415), the church became a convent for Dominican nuns (Baptista 1618, 94-96). From then on, the contrast between the convent and the city was accentuated, especially by the plagues that Lisbon suffered, in which the city was seen as a dangerous place (Baptista 1618, 216), while the cenobium appeared as a sacred and exemplar space, benefiting from divine protection for its devotion, but also for safeguarding the images (Baptista 1618, 267-268).

ção divina pela sua devoção, mas também pela salvaguarda das imagens (Baptista 1618, 267-268).

Enfatiza-se o facto de ser uma obra memorialística. Ao ler a história do mosteiro há uma sensação de continuidade temporal, um elemento fundamental para a construção de uma identidade (Moiteiro 2013, 32). Esta memória procura transmitir através de exemplos os traços identitários desejados. Destaca-se o desejo de perpetuar a clausura restrita através da descrição da alegria e tranquilidade das freiras dentro do cenóbio, um elemento que surge como essencial para uma vida estável e marcada pela obediência (Ehrenscheidtner 2010, 308). Este é acentuado no momento da entrada no mosteiro e, consequentemente, o primeiro contacto com o espaço sagrado. Na descrição das primeiras mulheres a aceitarem a regra, é indicado o seu êxtase por passarem a ser filhas de Deus e por começarem a viver num espaço divino (Baptista 1618, 94-97). Contudo, nos modelos apresentados é necessário compreender que o seu futuro impacta a sua recordação (Moiteiro 2013, 33). Houve critérios na produção da obra que levaram à seleção desses casos e não outros. Assim, estamos perante uma ilusão biográfica, onde se apresentam diversos exemplos de mulheres que tinham passado pelo mosteiro ou que ainda estavam vivas no mesmo –um mecanismo narrativo com o objetivo de obter maior impacto nas leitoras.

Em síntese, o livro de fundação insere-se numa estratégia identitária do Mosteiro do Salvador de Lisboa, no qual Maria do Baptista procura estruturar e definir a sua comunidade. Através desta obra é perceptível a relação existente entre as mulheres que se entregavam à vida monástica e o espaço de

The fact that it is a memorial work is emphasised. Reading the history of the monastery gives a sense of temporal continuity, a fundamental element in the construction of an identity (Moiteiro 2013, 32). This memoir seeks to convey the desired identity traits through examples. The desire to perpetuate the restricted enclosure is emphasised through the description of the nuns' joy and tranquillity within the cenobium, an element that appears essential for a stable life marked by obedience (Ehrenscheidtner 2010, 308). This is emphasised at the moment of entering the monastery and, consequently, the first contact with the sacred space. In the description of the first women to accept the rule, their ecstasy at becoming daughters of God and beginning to live in a divine space is indicated (Baptista 1618, 94-97). However, in the models presented, it is necessary to realise that their future has an impact on their memory (Moiteiro 2013, 33). There were criteria in the production of the work that led to the selection of these cases and not others. Thus, we are faced with a biographical illusion, where various examples of women who had passed through the monastery or were still alive in it are presented — a narrative mechanism with the aim of having a greater impact on the readers.

In conclusion, the foundation book is part of an identity strategy for the Monastery of the Saviour of Lisbon, in which Maria do Baptista seeks to structure and define her community. Through this work, we can see the relationship between the women who have given themselves to monastic life and the space of seclusion, without forgetting that it is a book with concrete objectives to guide the community. Thus, it presents a set of values and exemplary models that serve as the

reclusão, não esquecendo que seria um livro com objetivos concretos para guiar a comunidade. Destarte, apresenta um conjunto de valores e modelos exemplares que servem de “alicerce e argamassa do edificado humano que habita o espaço da clausura.” (Moiteiro 2013, 41).

“foundation and mortar of the human edifice that inhabits the cloistered space” (Moiteiro 2013, 41).

Transcrição de alguns excertos
(Ortografia e pontuação segundo o documento, abreviações desenvolvidas, mudança de página indicado com diagonal):

Transcription of some excerpts
(Spelling and punctuation according to the document, abbreviations expanded, page breaks indicated with a diagonal line):

[p. 21] Ao Lector

A Esperanca de cousas grandes desacredita o effeito dellas, & o pouco *que* se espera das pequenas faz estimação do que na verdade a não tem: isto me deu confiança para o intento desta humilde obra, por que sabido que a ordenei, & conhecidas as faltas que em mim há, para estas, & semelhantes impresas, até o que nella for imperfeito, fará muita ventagem ao que se espera. Tambem será bom padrinho para com o Lector, o amor de filha desta Casa; porque se nos filhos he natural/ [p. 22] o desejo de descobrir a antiga nobreza dos pays, como me sofreria o coração ver tantos, & tão antigos brazões dos mimos que nosso Salvador *tem* feito a estas seruas suas, o foro *que* nos tem dado de ser nosso Protector *com* obras tão marauilhosas, *que* as deixasse de manifestar por couardia de insuficiencia. Isto he hũa breue relação da origem, & fundação de Casa do Saluador da Matta, & da *exemplar*, & penitencial vida de muitas Religiosas della, *com* memoria das muitas & milagrosas merces com *que* este Senhor conserua, & defende o [p. 23] rebanho de suas ouelhas. O que se contem nestes breues capitulos, está justificado com papeis antigos, verdadeiros, & autênticos, tirados todos do nosso Cartorio, aonde os descobri com trabalho, ajudandome de pessoas que me declarassem, & traduzissem o *que* não era de minha profissão; & o que não vay justificado nesta forma, tem por fundamento antigas tradições, com rezões notorias, & euidentes: para nòs servirâ de *exemplo*, para que immitando quem nolo deixou, *conseruemos* em parte a posse de tantos fauores, & merces do Ceo; para os mais leitores espero seja de muita [p. 24] devação o conhecimento destes milagres, que por sepultados até agora, não perderão o cheiro do rozal diuino, donde sempre vierão; sendo este fim, & intento da obra. Humildemente peço aos que o leerem, que postos os olhos nelles, os tirem das faltas, & imperfeições, que he forçado serem muitas, quando na causa ha tão poucas suficiencia. [...]

[p. 25]

De como forão achadas duas Sanctas Imagens no lugar onde esta agora este Mosteiro [...]/ [p. 30] Ao redor da Cruz tinham as abelhas laurados muitos fauos de mel, que parecia

mais obra do Ceo, que/ [p. 31] da natureza, porque ficauão seruindo como de Altar. No mesmo lugar se achou hũa Imagem de nossa Senhora *com* o Minino IESVS no colo. Edificarão logo os moradores de Lisboa hũa pequena Hermida no mesmo lugar aonde ficou metido o sancto Crucifixo; & da coua donde estaua a Cruz encrauada tirauão, pessoas deuotas, terra, com a qual daua nosso Senhor saude a muitos doentes de febres, o que durou atè que este Mosteiro teue clausura perpetua. Tambem a Coroa de Espinhos, que estaua na cabeça do sancto Crucifixo, fez *sempre*, & faz ainda muitos milagres em doentes da cabeça. / [p. 32] Esta Coroa he a própria que as Religiosas deste Mosteiro tem dentro na sua Sancristia, aonde está guardada com muita veneração, & com a mesma a mandão a muitos doentes. [...]

[p. 94]

Capítulo X.

Como depois que professarão as Nouiças, elegerão Prioressa: & do grande espirito com que começarão.

Em se vendo estas Religiosas *com* o habito do Patriarcha São Domingos, logo começarão a lograr o bem porque sospirauão, & a sentir hũa consolação noua & grandissima, como se o tempo atras viuerão/ [p. 95] em delicias, & agora de nouo entrarão em recolhimento de Religião; fugindo dos perigos, & laberinto do mundo; sendo assi que a vida passada era o que temos referido. Cada hũa propunha, & procuraua aperfeiçoala & começar outra muy auantejada, como quem conhecia a obrigação *que* lhe ficaua de ser filha de hum pãý, raro exemplo do mundo, em todo genero de virtudes. Acabando o anno do nouiciado, no qual ellas prouarão como Anjos do Ceo; & de tais sinais se pronosticarão mil mostras de virtude. Pareceo bem ao Bispo, & ao Padre Prior de Lisboa, que fizessem profissão solemnemente. Tornarãoselhe a repetir as mesmas ceremonias, que ao [p. 96] lançar do habito, fazendo-lhe as perguntas; & ellas responderão com tal viueza de espirito, como quem estaua muy contente dos desposorios, *que* auião celebrado. Começarão logo a professar nas mãos do Padre Prior, mas de tal forte, que a hũas pulaua o coração de gosto, & não atinauão *com* o que dezião; outras de alegria não podião acabar de pronunciar de alegria as palauras da profissão; a outras cegauão as lagrimas, & não vião o que estaua escrito no papel. Acto foy este que enternecendo o coração dos presentes, fazião todos companhia às nouas professas; no gosto & lagrimas, *que* com ellas derramauão. [...]

[p. 208]

Capítulo VI.

Das deuações que fazião pera o seu divino Protector as guardar.

Os defensiuos de que vzauão estas Religiosas, forão muy diferentes/ [p. 209] dos que nestas ocasiões se costumauão no mundo, & aconselhão os médicos; porque tudo erão nouas deuações ao Sanctissimo Sacramento. Estaua hũa Freira muy doente, & era necessario dar-lhe esta diuina Hostia por viatico, forãose todas à Madre Prioressa, que se querião aproveitar de tão boa ocasião, que tratasse *com* o Padre Confessor, pera dizer Missa la dentro, que a cantarião muy solemnemente, & depois farião hũa procissão pellas crastas com o Sanctissimo Sacramento. Deu a Madre Prioressa *ordem* a tudo, & a procissão se fez como ellas desejaão. Na tarde do dia atras andarão todas ocupadas *consertando* as crastas,

hũas tirando agoa do/ [p. 210] poço, outras acarretandoa, outras por suas mãos lauando o chão por onde auia de passar este diuino Senhor, outras enramando os pilares das crastas. Acabando o Confessor de dizer Missa, que ellas cantarão com grandes musicas, & diversos instrumentos, juncarão as crastas com boninas, & eruas cheirosas, & fizerão hũa procissão muy solemne tè a enfermaria, onde acabou dando a *Communhão* â doente. Soarão estas musicas fora, & os vezinhos pasmauão de ouuir festas, por que não sabião que queria dizer tanta alegria, quando todos andauão chorando, nem auia cousa que não mouesse a grande sentimento & tristeza. Alguns mais coriosos se não puderão [p. 210] ter, que não inquirissem a causa desta nouidade, & mandarão perguntar que festas erão aquellas? responderãolhe que se querião valer de quem as podia liurar & guardar, que era o Sanctissimo Sacramento, a quem cantauão todos aquelles louuores, & lhe fazião as festas que podião, dandolhe graças pellas querer tomar debaixo de sua diuina proteiçãõ & amparo. E como disto tinhão videntes prouas, ordenaram que todos os dias fizessem hũa procissão pellas crastas, cantando nella os Hymnos do Sanctissimo Sacramento, & diante do seu altar ardessem sempre tres alampadas por conta do Mosteiro, fazendo sua memoria a todas as horas, & continuando muito a meudo/ [p. 211] em pedir tres vezes Misericordia.

Joana Lages Gonçalves

CHAM-Centro de Humanidades (NOVA-FCSH). Investigadora pré-doutoral

Bibliografia/Bibliography

Avelino, Carla Maria Pinto. *Livro da Fundação do santo Convento de nossa Senhora da esperança de Villa viçosa e de algũas plantas que em elle se criarão pera o ceo dignas de memoria. Estudo Introdutório e Estabelecimento do Texto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2015. URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79668/2/35932.pdf>.

Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Limitada. 1992.

Moiteiro, Gilberto Coralejo. *As dominicanas de Aveiro (c. 1450-1525): Memória e identidade de uma comunidade textual*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2013. URL: <https://run.unl.pt/handle/10362/10793>.

Ehrenschedtner, Marie-Luise. "Creating the Sacred Space Within: Enclosure as a Defining Feature in the Convent Life of Medieval Dominican Sisters (13th–15th C.)." *Viator* 41, no. 2 (2010): 301–316.

Fonte/Source

Baptista, Maria do. *Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618. URL: <https://purl.pt/14095>.

Imagem 1: Frontispício da obra *Livro de Fundação do Mosteiro do Salvador da cidade de Lisboa e de alguns casos dignos de memória, que nelle acontecerão*, da Madre Soror Maria do Baptista.

Rezension

Reseña

Recensão

Review

RESEÑA

Garí, Blanca. *El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación en la Baja Edad Media europea*.

Madrid: Siruela, 2024.

María Carrión Longarela*

Los dispositivos visuales acompañan nuestra existencia, nos miran y son contemplados de vuelta, son depositarios de recuerdos y cumplen una función emocional. Recopilando sus aportaciones anteriores sobre la nobleza aragonesa bajomedieval, así como el interés por la liturgia de las órdenes femeninas, Blanca Garí convierte a diversos objetos medievales en responsables tanto de transmitir presencias de forma activa, como de transformar su espacio circundante. Sin prescindir de un abundante corpus documental, Garí conecta metodologías que reflexionan sobre la agencia y recepción de los artefactos visuales y las aplica al estudio de casos concretos, principalmente enmarcados dentro de las redes de patronazgo femenino.

Blanca Garí es catedrática de historia medieval en la Universitat de Barcelona. Junto a Victoria Cirlot publicó *La mirada interior* en 1999, un volumen especialmente dedicado a las experiencias de las escritoras místicas y que ha sido recientemente reeditado. Ha editado el número 44 de *Anuario de Estudios Medievales*, aproximando al mundo hispano aquellas líneas de investigación acerca del estudio del monacato femenino y su especificidad que se estaban llevando a cabo en el área centroeuropea. En *El poder del objeto* se recogen

Visuelle Hilfsmittel begleiten unsere Existenz, sie schauen uns an und werden im Gegenzug betrachtet, sie sind Speicher von Erinnerungen und erfüllen eine emotionale Funktion. Indem sie ihre früheren Beiträge über den spätmittelalterlichen aragonesischen Adel sowie ihr Interesse an der Liturgie der Frauenorden zusammenführt, macht Blanca Garí verschiedene mittelalterliche Objekte sowohl für die aktive Übermittlung von Präsenzen als auch für die Umgestaltung des sie umgebenden Raums verantwortlich. Ohne auf ein umfangreiches dokumentarisches Korpus zu verzichten, verbindet Garí Methoden, die über die Wirkung und Rezeption visueller Artefakte nachdenken und wendet sie auf die Untersuchung spezifischer Fälle an, die hauptsächlich in die Netzwerke weiblicher Patronage eingebettet sind.

Blanca Garí ist Professorin für mittelalterliche Geschichte an der Universitat de Barcelona. Zusammen mit Victoria Cirlot veröffentlichte sie 1999 *La mirada interior*, eine Publikation, die speziell den Erfahrungen mystischer Schriftstellerinnen gewidmet ist und die kürzlich neu aufgelegt wurde. Sie war Herausgeberin der Ausgabe 44 des *Anuario de Estudios Medievales*, in der sie die in Mitteleuropa durchgeführten Forschungsarbeiten über das weibliche Mönchtum und seine Besonderheiten der spanischsprachigen Welt zugänglich machte. In *El poder*

* Universidad de Santiago de Compostela. Investigadora predoctoral / Doktorandin

varios estudios anteriores con el filtro de este enfoque material y memorístico otorgado a cada pieza. En la introducción, la muñeca de la escritora Judith Hermann, gracias a su poder de evocación emocional de la infancia, sirve como recurso para situarnos ante la capacidad agente de los objetos, tan vigente en la actualidad como en la Edad Media. Esta fascinación por el dispositivo visual a raíz de sus implicaciones para la vida –y la muerte– permite a la autora “poner la mirada del lado del objeto, partir de ella, del supuesto de que el objeto mira, y porque mira, ejerce poder y es capacidad de agencia” (Garí 2024, 12).

La tríada que perfila el título –materialidad, memoria y representación– se va hilando de manera homogénea a través de los cinco capítulos que componen el volumen. En ellos se parte de unos interrogantes que la autora irá tratando de resolver en un análisis acompañado de sugerentes referencias literarias, desde el secreteo de Emily Brönte a un poema de Jorge Luis Borges. Los contenidos se solapan y funden, en ocasiones, a modo de vasos comunicantes, y es que los usos e implicaciones de las piezas no entienden de compartimentos estancos a pesar de la clara estructura del índice. Aunque el dispositivo visual sea el centro del estudio, las redes donde estos se mueven son habitadas en este libro casi en exclusiva por protagonistas femeninas que, a su vez, los experimentan y responden a ellos de manera emocional. De nobles a reinas de la corona de Aragón, como Blanca de Sicilia o la infanta Leonor, estas mujeres están íntimamente relacionadas entre sí y con la performance que rodea a sus pertenencias personales. Ante la fragmentación y desaparición de obras es significativo valorar las fuen-

del objeto werden mehrere frühere Studien aufgegriffen, mit Fokus auf Material und Memoria der Objekte. In der Einleitung dient die Puppe der Schriftstellerin Judith Hermann dank ihrer Fähigkeit, emotionale Kindheits-erinnerungen wachzurufen, als Mittel, um uns die Wirkkraft von Gegenständen vor Augen zu führen, die heute genauso aktuell ist wie im Mittelalter. Diese Faszination für das visuelle Artefakt aufgrund seiner Bedeutung für das Leben – und den Tod – erlaubt der Autorin, „den Blick auf die Seite des Objekts zu legen, von ihm auszugehen, von der Annahme, dass das Objekt schaut, und weil es schaut, übt es Macht aus und ist fähig zu handeln“ (Garí 2024, 12).

Der Dreiklang, der im Titel umrissen wird (Materialität, Erinnerung und Repräsentation), zieht sich wie ein roter Faden durch die fünf Kapitel, aus denen der Band besteht. Sie basieren auf Fragen, die die Autorin in einer Analyse zu lösen versucht, die von suggestiven literarischen Referenzen begleitet wird: von Emily Bröntes Sekretät bis zu einem Gedicht von Jorge Luis Borges. Die Inhalte überschneiden und verschmelzen gelegentlich wie kommunizierende Gefäße, und die Verwendungen und Implikationen der Objekte verstehen trotz der klaren Struktur des Inhaltsverzeichnisses nichts von streng abgeriegelten Abteilungen. Obwohl das visuelle Artefakt im Mittelpunkt der Studie steht, werden die Netze in denen es sich bewegt, in diesem Buch fast ausschließlich von weiblichen Protagonisten bewohnt, die Objekte erleben und auf sie emotional reagieren. Von Adelligen bis hin zu Königinnen der Krone von Aragonien, wie Blanca von Sizilien oder die Infantin Leonor, stehen diese Frauen in enger Beziehung zueinander und zu den Darstellungen ihrer persönlichen Gegenstände. Angesichts der Fragmentierung und

tes documentales. En especial concisos inventarios, testamentos o albaranes de pago, que abundan en los archivos aragoneses, reactivan en el texto mediante la palabra la materialidad de las piezas.

Un caso destacado es la presencia del paño de oro que sería empleado en los aniversarios por la muerte de Leonor de Aragón que se transmutó en verdadera sepultura. La leyenda es parte de la memoria y ella se configura de la mano de artefactos visuales que experimentan procesos de resignificación, incluso cuando el recuerdo de la posesora se ha perdido. Como recuerdan las palabras de Borges, y cita Garí, una vez que morimos, lo que nos perteneció sigue su camino (Garí 2024, 34-35). Una visión un tanto melancólica de que todo sigue, aunque no estemos, que trae a la mente los versos de Anna Akhmatova *"Everything here will outlive me..."* (Akhmatova 2009, 79).

Textiles, cajas o libros de todo tipo son algunos de los ejemplos escogidos por la autora, cuya forma y apariencia son clave. Las cajas, por ejemplo, poseen la capacidad de actuar como contenedores de identidad de sus poseedoras, especialmente notable en aquellas que, adornadas con los escudos de sus propietarias, custodiaban un ajuar muy ligado al recuerdo personal. En el caso de los libros, los que cuentan con una cadena que los liga físicamente a un espacio concreto son muy expresivos de la potencialidad para crear atmósfera, ya que, frente a monasterios masculinos o bibliotecas catedralicias, cuyas cadenas cumplen una función de orden y de disuasión ante hurtos, Garí señala una especificidad de usos en espacios de clausura. Allí, los libros dispersos por

des Verschwindens von Werken ist es wichtig, die dokumentarischen Quellen auszuwerten. Insbesondere prägnante Inventare, Testamente oder Zahlungsaufzeichnungen, die in den aragonesischen Archiven reichlich vorhanden sind, reaktivieren die Materialität der Gegenstände im Text durch Worte.

Ein herausragender Fall ist das Goldtuch, das an den Jahrestagen des Todes von Leonor von Aragon verwendet wurde und das in ein echtes Begräbnis umgewandelt wurde. Die Legende ist Teil des Gedächtnisses und wird von der Hand visueller Artefakte gestaltet, die Prozesse der Resignation durchlaufen, selbst wenn die Erinnerung an den Besitzer verloren gegangen ist. Wie Borges sagt, und Garí zitiert, geht das was uns gehörte nach unserem Tod seinen Weg (Garí 2024, 34-35). Eine etwas melancholische Vision, dass alles weitergeht, auch wenn wir nicht mehr da sind, die an die Verse von Anna Akhmatova denken lässt: *"Everything here will outlive me..."* (Akhmatova 2009, 79).

Textilien, Kisten und Bücher aller Art sind einige der von der Autorin ausgewählten Beispiele, deren Form und Aussehen von zentraler Bedeutung sind. Kisten zum Beispiel haben die Fähigkeit, als Behälter für die Identität ihrer Besitzer zu fungieren. Besonders bemerkenswert sind jene, die mit den Wappen ihrer Besitzer verziert sind und eine eng mit persönlichen Erinnerungen verbundene Aussteuer bewachten. Bei den Büchern sind die mit einer Kette versehenen Exemplare, die sie physisch an einen bestimmten Raum binden, sehr aussagekräftig in Bezug auf ihr atmosphärisches Potenzial, denn im Gegensatz zu Männerklöstern oder Kathedralbibliotheken, deren Ketten eine Ordnungs- und Abschreckungsfunktion gegen Diebstahl erfüllen, entsprechen sie in

diferentes estancias interactúan con las monjas físicamente mediante la cadena y articulan unas prácticas determinadas del espacio y la liturgia que, en definitiva, ayudan a modelar la identidad colectiva de la comunidad.

Pequeñas piezas, *a priori* de uso cotidiano, son reivindicadas dentro del ritual para el recuerdo y la memoria póstuma. Estas se reinterpretan a la luz de testimonios que prueban su valor como actores en una “danza del cuerpo y los objetos” (Garí 2024, 121). Crócalos, candiles y cánticos puestos en acción invocan a las prácticas corporales y poseen un aura capaz de conectar mediante luz, sonido o textura, el más acá con el más allá. Los rituales de la muerte son especialmente fructíferos, pues en sus procesiones tiene lugar el despliegue de los cinco sentidos que, uno a uno, son analizados sucintamente por la autora. Destaca la atención prestada a los paños y el tacto, pues una mortaja es símbolo de adhesión a una orden religiosa, pero tiene el poder de convertir aquello que toca en reliquia, es decir, una vez más el poder agente de lo material.

Retomando la idea de contenedor, también aquellos recipientes vacíos son susceptibles de albergar una presencia. La autora recupera el concepto de “bloques de latencia” de Didi-Huberman y lo traslada atrás en el tiempo. Si bien esta expresión hace referencia a la obra del artista contemporáneo Toni Smith, Garí plantea como equivalentes medievales aquellos catafalcos presentes en los ritos de la muerte. No sólo túmulos o efigies similares son efectivas, sino igualmente los paños de oro empleados en los aniversarios o los sepulcros vacíos que procesionaban en

den Frauenklöstern, so die Autorin, anderen spezifischen Funktionen. Dort interagieren die in verschiedenen Räumen verteilten Bücher durch die Kette physisch mit den Nonnen und artikulieren bestimmte Praktiken des Raums und der Liturgie, die, kurz gesagt, dazu beitragen, die kollektive Identität der Gemeinschaft zu formen.

Kleine Gegenstände, die *a priori* alltäglich sind, werden im Rahmen des Rituals der Erinnerung und des posthumen Gedenkens zurückgewonnen. Sie werden im Lichte von Dokumenten umgedeutet, die ihren Wert als Akteure in einem „Tanz des Körpers und der Objekte“ (Garí 2024, 121) beweisen. Klapperschlangen, Lampen und Gesänge, die in die Tat umgesetzt werden, rufen körperliche Praktiken auf und besitzen eine Aura, die in der Lage ist, durch Licht, Klang oder Textur das Jenseits mit dem Diesseits zu verbinden. Die Rituale des Todes sind besonders fruchtbar, da bei ihren Prozessionen die fünf Sinne zum Einsatz kommen, die Garí kurz und bündig analysiert. Die Aufmerksamkeit, die den Tüchern und der Berührung gewidmet wird, ist besonders bemerkenswert, denn ein Leichentuch ist ein Symbol für die Zugehörigkeit zu einem religiösen Orden, hat aber auch die Macht, das, was es berührt, in eine Reliquie zu verwandeln, d.h. wieder einmal die vermittelnde Macht des Materials. Die Idee des Containers aufgreifend, sind selbst leere Behälter anfällig dafür, eine Präsenz zu beherbergen. Die Autorin greift Didi-Hubermans Konzept der „Blöcke der Latenz“ auf und führt es in die Vergangenheit zurück. Obwohl sich dieser Ausdruck auf das Werk des zeitgenössischen Künstlers Toni Smith bezieht, schlägt Garí als mittelalterliches Äquivalent die Katafalken vor, die in den Bestattungsriten vorkommen. Nicht nur Grabhügel oder Bildnisse sind wirksam,

las exequias por la muerte del rey suponen una verdadera presencia dentro del concepto de “similitud disímil” (Bynum 2020; Bedos Rezak 2011). Esta capacidad antropológica de reconocer, aún a falta de semejanza, y dotar de vida a la imagen remite a la aproximación de David Freedberg en *El poder de las imágenes* (1989), cuyo título establece indudablemente sinergias con el de este volumen. De la imagen a este término de *objeto*, ambos conceptos se plantean igualmente amplios, ya que Garí incluye dentro de esta última categoría desde algo tan volátil como los propios cánticos de las monjas, que cobran fisicidad en cuanto a su materialidad auditiva, hasta aquello más tangible como un fragmento textil.

Reiteradamente se hace alusión al “éxtasis del objeto”, término acuñado por Gernot Böhme (Böhme, 2009) y entendido como la potencialidad de este para emanar atmósferas y transformar su círculo. Aunque esto es aplicable a otros elementos tratados, como paradigma de este éxtasis destaca el Corpus Christi. En el último capítulo, Garí repasa esta devoción en los monasterios femeninos que contaban con un lugar particular para custodiar el cuerpo de Cristo y que quedaba impregnado con su presencia: el coro. Este es un espacio no sólo de liturgia reglada sino de meditación y prácticas paralitúrgicas, pues la sagrada forma es la máxima expresión del poder de los dispositivos visuales, tornando corpóreo lo divino y que permite, en palabras de la autora, una in-mediatez, penetrando directamente en el ojo interior de las monjas (Garí 2024, 209).

Con todo ello, la autora aúna el mundo tardomedieval de la corona aragonesa y su

sondern auch die goldenen Tücher, die für Jahrestage verwendet wurden, oder die leeren Gräber, die in Prozessionen bei den Begräbnisriten für den Tod des Königs verwendet wurden. Sie stellen eine reale Präsenz innerhalb des Konzepts der „unähnlichen Ähnlichkeit“ dar (Bynum 2020; Bedos Rezak 2011). Diese anthropologische Fähigkeit, auch bei fehlender Ähnlichkeit zu erkennen und das Bild mit Leben zu erfüllen, verweist auf den Ansatz von David Freedberg in *The Power of Images* (1989), dessen Titel zweifellos Synergien mit dem des vorliegenden Bandes herstellt. Vom Bild bis zu diesem Objektbegriff sind beide Konzepte gleich weit gefasst, da Garí in die letztgenannte Kategorie alles einbezieht, von etwas so Flüchtigem wie den eigenen Gesängen der Nonnen (die durch ihre auditive Materialität Körperlichkeit annehmen) bis hin zu etwas Greifbarerem wie einem Textilfragment.

Immer wieder wird auf den von Gernot Böhme (Böhme, 2009) geprägten Begriff der „Objektektase“ Bezug genommen, die als Potenzial des Objekts verstanden wird, Atmosphären auszustrahlen und seinen Kreis zu transformieren. Obwohl dies auch auf andere besprochene Elemente zutrifft, sticht der *Corpus Christi* als Paradigma dieser Ekstase hervor. Im letzten Kapitel geht Garí auf diese Verehrung in den Frauenklöstern ein, die über einen besonderen Ort verfügten, an dem der Leib Christi aufbewahrt wurde und der von seiner Präsenz durchdrungen war: der Nonnenchor. Es handelt sich um einen Raum nicht nur für die geregelte Liturgie, sondern auch für Meditation und paraliturgische Praktiken, da die sakrale Form der maximale Ausdruck der Macht der visuellen Mittel ist, die das Göttliche körperlich machen und, in den Worten der Autorin, eine In-Medialität erlauben, die direkt in das

estudio documental y genealógico, siempre en clave femenina, con aquellos enfoques que se escapan a la disciplina histórica y pertenecen a la estética, la semiótica, y también con referencias a la escuela MET (*Material Engagement Theory*) que ahonda en las redes de participación sensual, afectiva, espiritual y cognitiva. Aproximándose a las líneas de los *Visual Studies* y la *Bildwissenschaft* orientadas hacia la corporeidad, la fisicidad y la recepción, se proporciona una estimulante aportación que incentiva futuras investigaciones. Una aproximación que, teniendo en cuenta el tema de este monográfico, podría decirse que es inversa, no hacia el sujeto que percibe y sus capacidades sensoriales, sino hacia lo que las piezas son capaces de emanar y proyectar, transformando su medio y generando unas determinadas respuestas, ya sean individuales o colectivas. Sea del objeto al sujeto o viceversa, la relevancia de aquellos componentes sensitivos y sus procesos de emanación-percepción conjugan ambos enfoques.

Los documentos son indispensables para este estudio y son interrogados con renovadas preguntas, si bien, frente a la corona de Aragón, los archivos del reino castellano no han tenido tan buena fortuna. Por tanto, cabe preguntarse hasta qué punto la metodología de la autora puede dar resultados fructíferos en otros estudios de caso. ¿Se podría aplicar empleando únicamente las piezas como testimonio documental? ¿Podrían aportar algo al respecto las técnicas de recepción procedentes de ámbitos próximos a las ciencias experimentales? El estudio del arte medieval necesita incentivar, también en el ámbito hispano, una mirada que tenga en cuenta nuevos avances en cuanto a las

innere Auge der Nonnen eindringt (Garí 2024, 209).

Bei all dem verbindet die Autorin die spätmittelalterliche Welt der aragonesischen Krone und ihre dokumentarische und genealogische Untersuchung, immer in einer weiblichen Tonart, mit jenen Ansätzen, die sich der historischen Disziplin entziehen und zur Ästhetik, zur Semiotik gehören. Sie bezieht sich auch auf die MET-Schule (*Material Engagement Theory*), die sich mit den Netzwerken der sinnlichen, affektiven, spirituellen und kognitiven Beteiligung befasst. Indem sie sich den Linien der Visual Studies und Image Studies nähert, die sich auf Körperlichkeit, Sensorik und Rezeption konzentrieren, liefert sie einen anregenden Beitrag, der zu weiteren Forschungen anregt. Ein Ansatz, den man angesichts des Themas dieser Monografie als umgekehrt bezeichnen könnte, nicht in Bezug auf das wahrnehmende Subjekt und seine sensorischen Fähigkeiten, sondern in Bezug auf das, was die Werke auszustrahlen und zu projizieren vermögen, indem sie ihre Umgebung verändern und bestimmte individuelle oder kollektive Reaktionen hervorrufen. Ob vom Objekt zum Subjekt oder umgekehrt, die Relevanz dieser sensorischen Komponenten und ihrer Prozesse der Emanation-Wahrnehmung verbindet beide Ansätze.

Die Dokumente sind für diese Studie unverzichtbar und werden auf neue Weise hinterfragt, obwohl die Archive des kastilischen Königreichs im Vergleich zur Krone von Aragonien nicht so viel Glück hatten. Es lohnt sich daher zu fragen, inwieweit die Methodik der Autorin auch in anderen Fallstudien fruchtbare Ergebnisse liefern kann: Könnte sie nur anhand der Gegenstände als dokumentarisches Zeugnis angewandt werden?

posibilidades de percepción y corporalidad, en muchos casos todavía desconocida.

Könnten Rezeptionstechniken aus den experimentellen Wissenschaften nahestehenden Bereichen etwas dazu beitragen? Die Erforschung der mittelalterlichen Kunst muss auch im Spanischen Bereich einen Ansatz fördern, der die neuen (in vielen Fällen noch unbekannten) Möglichkeiten der Wahrnehmung und Körperlichkeit berücksichtigt.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

Akhmatova, Anna. *Selected Poems*. Penguin Random House, 2009.

Bedos Rezak, Brigitte Miriam. *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*. Brill, 2011.

Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp, 2013.

Bynum, Caroline W. *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*. Zone Books, 2020.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, 1989.

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica