

BLANCA MIRIAM GRANADOS ACOSTA\*

## La formación social de la Ciudad de México a partir de las formas estético simbólicas. Una lectura hermenéutica

The social composition of Mexico City as portrayed in some  
aesthetic symbolic forms of art. A hermeneutics reading

### Resumen

La producción estético simbólica de la *Plaza Mayor* registrada durante el siglo *xvi* y los que siguieron hasta el *xix*, dio como resultado una gran cantidad de obras realizadas en óleo, litografía, bombo, miscelánea, otro.

La majestuosidad de la arquitectura, el espacio abierto de la plaza y la multitud representada por técnicas pictóricas que destacan con elementos plásticos la relevancia del espacio, proporciona elementos abundantes para un análisis hermenéutico.

**Palabras clave:** Hermenéutica, Espacio urbano, Ciudad-plaza, Equilibrio y tensión

### Abstract

The aesthetic symbolic production of the "Greater Square" registered during the century *xvi* and those that followed until the *xix*, gave like result a great amount of works made in oil, lithography, screen, miscellanea, other.

The majesty of the architecture, the opened space of the square and people represented by painting techniques that emphasize with plastic elements the relevance of the space, it provides abundant elements for a hermeneutics analysis.

**Key words:** Hermeneutics, Urban space, Mexico City, Balance-tension

La ciudad es multitud de mujeres y hombres conviviendo en un espacio, cobijados por un mismo lugar y regidos por las leyes del buen gobierno. La ciudad de México es representada simbólicamente en la plaza. La plaza de la ciudad, la Plaza de Armas, la *Plaza Mayor*, el Zócalo después, ha sido desde su creación motivo de múltiples representaciones estético simbólicas a través de la pintura, literatura, grabado, piezas de teatro, otro. En la pintura queda registrada en óleo, litografía, biombo, miscelánea, otro. La plaza como emblema representa, la civilización. El orden y buen gobierno son representados con signos y símbolos. La arquitectura simboliza los poderes económico, político y religioso, así Cabildo, Palacio e Iglesia forman el marco para la gran Plaza. Esta como signo, en su categoría de símbolo nacional tiene a bien el de ser el espacio público donde se congrega la gente y reúne socialmente para diversos actos.

En el presente ensayo se reúnen criterios hermenéutico semióticos para definir el espacio como lugar para la creación e inicio de la ciudad en la América española y su materialización y concreción en la Plaza Mayor. Lugar donde la gente habita, vive y comparte el espacio social, para luego llegar a las imágenes artístico icónicas que la representaron, en su grandiosidad y vitalidad.

Consideradas como obras de arte, dos de los óleos destacados que representan la ciudad de México en el virreinato durante el siglo xvii y xviii, se proponen desde una lectura hermenéutica semiótica que dialogue con los mismos para encontrar factores sociales que muestren

el equilibrio y tensión entre los grupos de personas representados.<sup>1</sup>

Estas dos grandes obras corresponden a Cristóbal de Villalpando con *Vista de la Plaza Mayor* datada por Francisco de la Maza (1964) hacia 1695 y por María Josefa Martínez del Río (1994) hacia 1702-1704 (Figura 1). La segunda obra, más tardía que la anterior, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de (atribuida) Juan Antonio Prado hacia 1767 (Figura 2); ambas obras muestran de manera original, graciosa y cotidiana al conjunto de la sociedad novohispana. Las muestras de convivencia entre los grupos sociales no siempre son afortunadas, en los cuadros por el contrario dichas muestras son bienaventuradas ¿Qué elementos son las que las hace –en las obras– aparecer armónicas y cuáles son los que develan una profunda tensión social?

La Hermenéutica de su parte proporciona una herramienta de análisis pertinente para las obras pictóricas, comúnmente llamadas costumbristas por su realismo icónico, que centrado en el esquema conceptual autor-texto-lector hace posible penetrar en la serie de convenciones sociales expuestas en las obras, con la intencionalidad original por la que fueron hechas y en el sentido adjudicado culturalmente. También ayuda a mostrar que la lectura inmediata no es la que se quiere comunicar, sino que detrás de ellas y por el contrario, la candidez que representan las piezas seleccionadas, tienen una lectura que manifiesta la fractura y tensión entre los grupos sociales. A

<sup>1</sup> Tensión social se toma en éste documento como conflicto social producto de las relaciones sociales asimétricas. La tendencia se da cuando se acumula poder en algún polo de la relación social.

su vez, se complementa con instrumentos de análisis semióticos, el estudio del signo en su estructura indicativa, icónica y simbólica, asimismo, sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas aportan métodos para la interpretación de los signos materializados en formas significantes, que confluyen en interpretantes y en procesos semiosicos *ad infinitum*.

De aquí el análisis hermenéutico semiótico permite la actualización y reformulación de contenidos manifestados en la expresión simbólico estética.

Para iniciar la lectura de las obras partimos primero de la idea de *espacio*, la cual sugiere definiciones y concepciones variadas. El que aquí interesa tiene que ver con el espacio social. El cual significa que no se construye un sitio a partir de su llegada y apropiación de un área, sino que se va tejiendo sobre un territorio, llamado *lugar*. Una especificidad, una particularidad que rige en torno a una realidad social. El territorio así concebido se torna punto de encuentro y memoria para los habitantes de una región y así entonces las relaciones sociales que ahí se den en determinados procesos históricos ¿cómo se estructura y configura el espacio? ¿cuáles son sus características? Cada población va configurando el espacio de acuerdo a necesidades económicas, políticas, culturales, religiosas y otras. Dicha configuración confluye en lo que se denomina *ciudad*. Para entender el concepto de ciudad es necesario remontarse a las definiciones más antiguas dadas en español pues además, en el caso que nos compete, coincide con el origen que tuvo la ciudad en el momento de su creación

*Ciudad*. Del nombre latino *civitas*... De manera que ciudad es multitud de hom-

bres de ciudadanos, que se han congregado a vivir en un mismo lugar debajo de unas leyes y un gobierno. Ciudad se toma algunas veces por los edificios; y respóndele en latín *urbis*...<sup>2</sup>

De manera que ciudad está relacionada con urbanismo y esta se distingue de la barbarie, se urbaniza lo que se planifica. El diseño urbanístico partió del centro conquistado. Por ejemplo la antigua Tenochtitlán fue arrasada por los españoles conquistadores, quienes sobre sus restos pasaron a erigir la nueva ciudad llamada Nueva España. Los españoles entendían, siguiendo la tradición griega, que la *polis* creaba *polites*, personas civilizadas. La ciudad y su asentamiento tendrán como propósito en un primer momento la traza para su distribución. El diseño y organización del espacio tendrá como referente dos herencias culturales: una española y otra americana. El resultado de la misma será la configuración espacial en forma de damero, en torno a un punto central.

La traza con plaza y retícula se *aplica* desde comienzos del siglo xvi como consecuencia, entre otras cosas, de la tradición castrense medieval y de su existencia en algunos centros precolombinos; pero sólo se *impone* como principio urbanístico general para toda América española a partir de la Provisión de 1573.<sup>3</sup>

El avance de los españoles y su posicionamiento dependía de su expansión y apropiación del espacio, o sea del territorio,

<sup>2</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, p. 32.

<sup>3</sup> Miguel A. Rojas-Mix, *La Plaza Mayor*, p. 83.

mismo que necesitaba de su legislación, la cual quedó asentada oficialmente.

[...] le dieron su aspecto legal, [...] las ordenanzas, Reales Cédulas y en forma muy especial las Actas de Cabildo, que al ser emitidas por el organismo que más directamente la gobernaba y la representaba constituyen la relación detallada de su establecimiento. Otra fuente de datos ha sido proporcionada por los planos, dibujos, otras manifestaciones gráficas donde se conserva su imagen.<sup>4</sup>

La característica principal de este modelo urbanístico fue su centro representado en una *Plaza central*. "La plaza se encuentra desde los primeros años de la Conquista como clave de la organización urbana".<sup>5</sup> El diseño fue una planta-tablero con base en el centro. La solución urbanística se dio en una cuadrícula que dio como resultado un trazado reticular. Con unidad modular centrada en una plaza y las calles a cordel, se aplicó como esquema para todas las ciudades de la Colonia. El diseño dio respuesta no solo a la forma más elemental y obvia del espacio, sino a las necesidades de organización económica, política y social. El uso urbano del centro permitía el control administrativo, el desarrollo de las funciones de manera jerárquica y la observancia en el cumplimiento de las mismas.

Las ciudades fueron, la piedra angular del avance en los nuevos territorios, durante la Conquista y luego durante la

Colonia, de la organización de la vida económica, social y política. Es por ello que asumieron un carácter centralizador y representativo de la vida del país.<sup>6</sup>

Esta centralidad partió a su vez de la plaza a, donde se monopolizó la actividad y ella devino con el tiempo en el emblema que simbolizó metafóricamente a la ciudad. La ciudad entera representada en la plaza, fue no solo alegoría del espacio social, sino metonimia. El signo original: la urbe y, el signo sustituido: la plaza, dieron como resultado un modelo particular. La plaza establece relaciones de contigüidad con la ciudad y termina por dominar e imponerse física y estructuralmente por sobre la misma. La urbe en torno a la plaza fue creada no por un conjunto de edificios y piedras que se planearon sobre ella, sino por sus habitantes quienes fueron tejiendo modos de vida en torno a ella. Ciudades de gobierno para el buen vivir, necesitaban de edificaciones que la contuvieran. Como la plaza estaba al centro de la ciudad, y ahí se concentraba toda acción y relación humana, necesitó primero adquirir un carácter de fortaleza. Coronada por almenas y torrecillas fue pensada, como fortificación, de ahí su primer nombre, que aunque generalmente este concepto se utilizó más en Europa, en América, Plaza de Armas y Plaza Mayor fueron utilizados indistintamente como sinónimos por su posición.

La razón de que el sistema de emparillado aparezca tan temprano en América, incluso mucho antes de que lo impongan las disposiciones legales, es simple; es consecuencia del carácter militar

<sup>4</sup> Ma. del Carmen León Cázares, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes*, p. 23.

<sup>5</sup> Miguel A. Rojas-Mix, *op. cit.*, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 58.

que tuvieron las primeras fundaciones. Ya el propio nombre “plaza de armas” alude al carácter fortificado de la ciudad de la frontera; y en los primeros años de la Conquista, toda nueva ciudad en América era fronteriza. [...] Esta forma característicamente española de colonización, basada en las ciudades que se constituyen como centros de circunferencias desde donde irradian al contorno, ha sido bautizada por el geógrafo francés Jean Gottman, como “nuclear” [...].<sup>7</sup>

Este modelo nuclear recuperó la noción de las políticas absolutistas de las monarquías europeas, que independientemente de su eficacia en el control político, favoreció su diseño a razones prácticas.

Primero el cuadrado como contorno básico en el diseño reticular que facilita su percepción en su unidad. Luego el rectángulo en el que se hayan orientados los edificios hacia su misma centralidad, y que a su vez limitan a la plaza bordeada por los mismos. Este diseño proporciona la sensación de cerramiento del exterior hacia el interior, pues aunque la misma es un lugar abierto, en realidad es un espacio que se cierra y protege del exterior. Si el común determina que del centro se irradia al exterior, en realidad, es al contrario. En la práctica social, toda actividad externa converge en el punto central. La misma palabra traza significa el lugar reservado para los habitantes de ultramar, el centro como lugar privilegiado y como punto de resguardo.

[...] esta estructura no sólo absorbe y centraliza la vida urbana, sino que se

convierte también en el símbolo, en la fachada, en el rostro de la ciudad.<sup>8</sup>

[...] el plano en damero, es decir la organización ortogonal del espacio y la plaza central de tipo monumental. Si uno y otro forman el sentido de orientación urbano del americano, la plaza se reserva el privilegio de configurar la imaginabilidad de la ciudad. En breve, el cuerpo de la plaza colonial está formado por un rectángulo central en el que se hay la fuente pública y la horca. Este rectángulo está rodeado, en la mayoría de las grandes ciudades, por la Catedral, el Palacio del Arzobispo, el Palacio de Gobierno, el Cabildo, la Cárcel, los Portales, con arcadas y algunas mansiones principales. En la explanada se abre diametralmente el mercado. *Todas las rutas principales terminan en ella.*<sup>9</sup>

Si la oposición radial es centrífuga, del centro a los extremos, parece ser que más bien funciona de modo centrípeta, de los extremos hacia el centro. Para explicar esto nos basaremos en las obras seleccionadas, *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando y *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de (atribuida) Juan Antonio Prado. Los dos óleos realizados sobre tela, muestran una sociedad compleja y variada. Es necesario aclarar que la Plaza se constituye como *espacio público*, se practican en ella relaciones sociales, comerciales, políticas, por lo tanto las pinturas muestran esos vínculos que solo se dan entre los seres que las viven. La razón de ser de toda la plaza se encuentra en la misma gente, quien le da significado,

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 192. Las cursivas son nuestras.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

pues siendo un lugar público, este no cobra sentido si no es en relación con los que la habitan y viven en ella. Aristóteles define a los humanos como seres sociales por naturaleza, seres que solo agrupados pueden sobrevivir y que fuera de la comunidad de sus semejantes no pueden existir. La Plaza Mayor es escenario de la sociedad. En ella se llevan a cabo actos públicos de tipo militar, festivos, religiosos, entradas triunfales y celebraciones luctuosas, escarmiento y penas a infractores, también disturbios y motines, y un sinnúmero de actos sociales que son realizados por grupos sociales. Razón por la cual se presta atención a la multitud organizada es porque aparece registrada simbólicamente en imágenes las cuales representan a la Plaza y a su vez forman el imaginario de la Nación mexicana durante la Colonia.

Las formas humanas de la sociedad colonial figurada en los óleos, muestran una multitud centrada en la actividad económica más importante del momento, el comercio. Actividad que se lleva a cabo en el Parían, mismo que ocupa la posición central en ambas obras y en torno al cual se desarrolla la relación social. Físicamente el mercado, en las obras, es el punto focal. En la pintura de Villalpando enmarcado por un contorno rojo lo potencia sobremanera. En la de Prado, pese a su mayor complejidad visual, de las puertas del edificio del mercado en perspectiva, de cuyo invertido vértice, un *chorro* humano se desprende de manera contenida. "La plaza en toda ciudad española es un centro de animación",<sup>10</sup> decían los viajeros.

La plaza es en realidad, según Rojas, "el punto de referencia de la ciudad colonial". Esta sintetiza y representa para las ciudades españolas la ciudad. Pues bien, la gente en ambos lienzos es la que las hace parecer vivas. Vivir es *ser*. El *ser* en el espacio y el tiempo es el *ser* en la ciudad, lo cual conforma la identidad. La plaza, metáfora de la ciudad, solo es el receptáculo que contiene a la sociedad. En estas dos obras se tiene una vista urbana *comunicentrica*, según concepto desarrollado por Richard Kagan y el cual tomamos para este análisis, "[...] el término 'vista comunicéntrica' [...] alude a la sustitución de los componentes físicos de la ciudad —la *urbs*— por su faceta humana, la *civitas*".<sup>11</sup> De donde se desprende el valor que adquiere la gente quien hace posible un proyecto de Nación para nuestra tradición y memoria.

[...] todo el paisaje urbano puede servir como *locus* de la memoria colectiva, como su propio *lieu de mémoire* impregnado de unas ideas y asociaciones compartidas por muchos de sus habitantes. Dicho de otro modo, la ciudad [...], puede ser su propio lugar, siendo su *urbs* la concreción de la *civitas* que en ella reside. O, sencillamente, el *lugar* es un *espacio* que se recuerda.<sup>12</sup>

Que mejor memoria que la que proporciona la imagen icónica figurativa.

En este sentido, [...] (las) vistas parecen ofrecemos la clave de las distintas maneras en que los habitantes de una ciudad

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 28.

<sup>11</sup>Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, p. 40.

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 41.

dad visualizaban –y definían con ello– el lugar donde vivían. En este aspecto puede ayudarnos a entender lo que Kevin Lynch ha descrito como “imagen pública” de una ciudad, término que define como la imagen mental común que un amplio número de habitantes tiene del paisaje urbano de su localidad.<sup>13</sup>

La descripción artística permite recrear las condiciones que dieron origen a la sociedad novohispana, su génesis, que además solo fue posible, cuando una vez superado el momento transcultural, deviene la integración como una nueva forma social.

De esta hibridación, la que se anuncia en las obras, surgen las preguntas ¿para qué son hechas, cuál es su función, qué significado generan? Preceptos que en palabras de Richard Kagan, tienen que plantearse de manera inicial para el estudio del documento histórico visual, diferente del escrito y por ende con necesidad de una metodología particular.

Para poder llegar al objeto de estudio planteado de manera inicial, la tensión y el equilibrio social, requiere plantear la obra como *texto*. En tanto tal, existe un autor con una intención y existe un lector ¿qué es lo que los lectores perciben del contexto social?, ¿cómo se empata un contexto histórico dado, desde otro, con el actual? La respuesta parece un poco sencilla desde el punto de vista del lector empírico, que propone Umberto Eco, que interpreta de manera inmediata lo que lee, en este caso lo que ve. Armonía, cotidianidad, bullicio, variedad, actividad comercial, dadas por un mismo

orden y unidad visual, parece ser la comprensión inmediata.

La pintura de Villalpando es un documento histórico de primer orden al que sólo le faltan los olores y los ruidos [...], los olores picantes de las especias y de los guisos, el almizcle de los perfumes, el vapor grasiento de las fritangas; y junto a ellos el tufo a carne podrida cerca de la horca, las miasmas de orines y excremento que la gente arroja a la calle sin recato o las emanaciones pútridas de perros y plantas que flotan en la acequia.<sup>14</sup>

Ciertamente nada de eso se percibe en la obra y por el contrario es justamente lo que no aparece lo que adquiere relevancia para el lector ideal. Quien puede captar la intención del autor y por lo tanto comprender el sentido profundo del mensaje visual. Sí todo es armonía y colaboracionismo para el buen orden y progreso ¿dónde y cómo está el conflicto social, o es qué acaso no lo hay? Las clases sociales parecen estar cada una dentro su propio espacio asignado, pero también y al mismo tiempo en franca convivencia con las otras. Al compartir el espacio físico, las diferencias sociales se diluyen, pasan inadvertidas y *naturalizan* las mismas. El atuendo es otro factor de distancia y diferencia social: frailes, monjas, criollos, mujeres indígenas, niños, alabarderos, mendigos, cuerpos militares, dueñas, golillas, amén de más mujeres que hombres representados, una situación también poco estudiada; el tipo de actividad que desarrollan, compra-venta, plástica informal, jinetes, *tamemes*, aguadores,

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>14</sup> Antonio Rubial García, *La Plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, p. 39.

indias con puestos, mujeres vendiendo pulque, otros tantos; así como el lugar que ocupan dentro de la monumental plaza, hace de la narración una interesante vista urbana, donde los valores estéticos y plásticos reducen la tensión, haciéndola invisible.

Alrededor del surtidor un círculo de mujeres indígenas, sentadas sobre sus piernas y cubiertas con parasoles, ofrecían guisos y legumbres. Grupos de vendedoras como éstas podían verse hasta debajo del cubo de madera de la horca, toleradas, y a menudo extorsionadas, por los alguaciles guardianes del orden.<sup>15</sup>

El disturbio social, por el contrario, se muestra de varias maneras, de forma sutil, casi secundaria. En el cuadro de Villalpando, en la parte superior del mismo, sin coincidencia cronológica entre el evento y la realización del cuadro, las tensiones se reflejan.

Vista desde el poniente, la vida y los edificios de la plaza Mayor fueron captados por Villalpando con gran minucia. Así, destaca al fondo la recreación del palacio de los Virreyes, cuya fachada sur aún muestra los estragos causados por el gran tumulto que aconteció la noche del domingo 8 de junio de 1692 [...].<sup>16</sup>

Si las intenciones del autor fueron dadas por encargo del virrey conde de Galve, para llevarse un recuerdo a España de su estancia en las Américas, la obra tenía que

expresar benevolencia. La manera en que el autor logra salvar la barrera de la realidad representada con el encargo, es por medio de un signo que representa el descontento social, la destrucción e incendio del palacio (Figura 3).

Más allá de una forma también ya explicada por de la Maza, existe dentro de la composición una situación que expresa cierta *cerrazón*. Las numerosas figuras representadas en primer plano en el cuadro de Villalpando muestran lo que sigue:

[...] desde el virrey –todo parece indicar que se trata de don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve–, que desde el extremo inferior izquierdo se dirige al palacio en su carruaje escoltado por alabarderos, hasta indígenas que llevan sobre sus espaldas pesadas cargas.<sup>17</sup>

Lo curioso es que en dicha escena, el virrey está del lado de la ventana del carruaje, mira hacia el que está viendo la obra, todos los demás van hacia el palacio dándole la espalda al mundo del que está mirando, el lector. De lado derecho de la obra sucede lo mismo, las figuras de tres cuartos y casi de espaldas, le dan el dorso al espectador. La dirección va en sentido contrario del que mira. En términos generales en casi todas las figuras humanas predominan sus espaldas.

Por otro lado, si delante del virrey va el indio de a pie y con carga inmensa sobre él, este mismo es quien sostiene la estructura social que oprime al pueblo del cual forma parte (Figura 4).

Es muy importante resaltar, que en primer plano y al centro de la composi-

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 40.

<sup>16</sup>Juana Gutiérrez Haces *et al*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 274.

<sup>17</sup>*Idem*, p. 274.

ción se encuentra la imagen del artista como anfitrión, presentando al mundo su creación, el gran teatro del mundo: el barroco (Figura 5).

En el caso de Prado, la escena muestra también la variedad de la sociedad mexicana.

No sería posible enumerar siquiera todos los individuos de las diversas clases sociales que se ven pulular por dentro y por fuera del edificio, pues la aglomeración, que parece ser tradicional en los mercados mexicanos, esta fielmente interpretada en esta pintura. Compradores de todas las edades, y no solo de a pie, sino algunos de hasta de a caballo, y vendedores ambulantes y buhoneros llenan por completo todo espacio disponible, pero a pesar de tal gentío, cada tipo se destaca perfectamente, verdadero *tour de force* del anónimo pintor.<sup>18</sup>

El lector promedio encuentra elementos que por contraste de color en la composición suele percibirse como un área delimitada. Es en la picota y la fuente donde se encuentra un vacío formal que se destaca.

Enfrente, continúan los interminables puestos, en cuyo medio se, yergue nada menos que la horca, "muy capaz, de cuatro lados, con la picota debajo de ella". Agrega Alamán que "las ejecuciones eran espectáculo frecuente de los vecinos"; pero en tan macabras ocasiones se despejaba la plaza a su alrededor.<sup>19</sup> (Figura 6).

Continuando con la lectura del texto, si la picota tiene un lugar destacado dentro de la composición, justamente porque es al lado de la fuente, en cierta manera, el espacio abierto dentro de lo cerrado de la misma, es aquí donde se puede encontrar algún elemento de interés.

Curiosamente, en la mayoría de los casos los ajusticiados o castigados eran gente pobre y de color, pues los delincuentes blancos y aristócratas, salvo excepciones, no podían exponerse al escarnio público por ser ejemplos y modelos sociales.<sup>20</sup>

En uno de los vértices de la picota, un hombre se encuentra sentado desollando un ave, la sangre del animal sacrificada es la metáfora del castigo infringido al pobre, que frente al mundo y empequeñecido, las perspectivas no coinciden, muestra su insignificancia.

En paralelo y como contrapeso está la fuente, el agua clara y blanca crea otro punto de atención. Hay que recordar que el líquido era un bien público, y la fuente el lugar donde la población se abastecía, que estaba extremadamente sucia e impura; en la obra aparece limpia y cristalina. Luego, un aguador doblado por el peso de su carga a espaldas, parece dirigirse y rendirse ante el monumento frente a él, pues su postura y posición parece más una actitud reverencial ante lo que tiene enfrente.

Sedano: [...] era una columna alta con su pedestal, con el busto de Su Magestad en el rema e, con manto y corona imperial, hecha de fierro dorado. Se quitó esta pirámide el año de 1790 [...]. La columna

<sup>18</sup>Manuel Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, p. 7.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 9.

<sup>20</sup>Antonio Rubial García, *op. cit.*, p. 44.

pretendía ser de orden compuesto, cuyo fuste lucía, a manera de festón, una cinta con inscripción alusiva; el *busto* de Fernando VI no era tal, sino una mala figura entera del pacífico monarca, cuyo pie izquierdo descansaba sobre una esfera, símbolo tal vez del Nuevo Mundo, en señal de dominio.<sup>21</sup>

Luego otro incidente rompe con la armonía del conjunto, un hombre es apresado por hombres y mujeres, la escena que sigue se ubica en el cuadro de Prado, en el ángulo inferior derecho y casi saliendo del cuadro:

Como creía que toda la gente a su alrededor estaría entretenida viendo pasar el cortejo virreinal, un ratero quiso hacer de las suyas, pero fue advertido a tiempo por dos hombres y una mujer, y mientras ésta, probablemente su presunta víctima, lo ase fuertemente del cabello con saña femenil, aquéllos lo amagan ferozmente, ambos con enormes puñales. Al ver todo esto, una dama se muestra horrorizada, a pesar de que su compañero le dice que no se asuste. El descamisado pretende defenderse con su faca inútil empeño, puesto que un oficial va a desenvainar su espada para atacarlo también. Un perrito anima la escena con sus ladridos.

Otro raterillo logra huir con su presa hacia la calle del Arzobispado, llevándole ventaja a su víctima, quien se dispone a perseguirlo espada en mano.<sup>22</sup> (Figura 7).

La escena pasaría por inadvertida puesto que en el mismo documento que se consulta y lo describe, era asunto común y

corriente las chapucerías de los malandrines, que obligados por la miseria tenían que hurtar y vender desde el mismo espacio social y comercial habilitado en el mercado. Entonces por lo demás solo un disturbio es mostrado dentro del fenómeno observado. Lo relevante es su posición, casi al margen de la obra, rompe con la armonía de todas las otras relaciones cordiales entre la gente. El lugar que ocupa y la dirección cuentan también en la interpretación. De esta manera, la escena se dirige hacia afuera del cuadro, mientras todo confluye hacia el centro, la anécdota se escapa en sentido contrario a la dirección en su conjunto. Parece como si quisiera no estar ahí, donde se ve.

Las crónicas y descripciones de la plaza muestran que hordas de mendigos y pordioseros se arremolinaban a la salida de la iglesia o de las tiendas para que los ricos se apiadaran de ellos, dándoles limosna. Solo uno de ellos, y también insignificante, aparece en la parte superior del cuadro, el cual por supuesto es rechazado por quienes está perturbando.

En la timidez de las escenas descritas, silenciadas y minimizadas por el barullo adyacente se refleja una realidad de quien produce la obra. Así como en el texto se da una lectura empírica y otra ideal, por parte del pintor, se da un *autor empírico* y otro *ideal*. El primero que deja un texto; el segundo que lo asume con una intención específica; y uno más, el *autor liminal* quien lo plasma de manera inconsciente, perceptible para alguien que lo busca como, en este caso, para este ensayo.

La sintaxis, la semántica y la pragmática ayudan a la interpretación del texto. La sintaxis por su significado textual. La segunda, su significado como referencia,

<sup>21</sup>Sedano, Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 13.

<sup>22</sup>*Idem*, p. 13.

es decir en su relación con los objetos representados, y por ello donde se descubre cuál es el mundo del texto, esto es, se ve cuál es su referente, real o imaginario. Y por último en la pragmática (lo más propiamente hermenéutico), en la que se toma en cuenta la intencionalidad del autor del documento, el cual se inserta en la tradición histórico-cultural que la determina y a la cual refleja, que a su vez es confrontada con la lectura del lector.

Las imágenes urbanas son creaciones estético simbólicas, son algo más que las representaciones directas de la ciudad. Las vistas comunicéncricas de la gran plaza no son únicamente un lugar, o un espacio, es un cruce de sentidos que en palabras de Heidegger son “una reunión de significado”. Partir de la imagen significa acercarse a la forma en que su contemporáneos percibieron el mundo y al mismo tiempo confrontarla con el nuestro. El lector puede abordar el fenómeno desde la perspectiva de lo que se ve, al leer en los elementos que configuran la imagen de cierta coyuntura histórica, pero por encima de lo visible subyace la estructura social.

Averiguar el equilibrio tensión o la falta de este último, condición misma del signo que en ausencia presencia, puede mostrar que la aparente armonía social está sustentada en las obras como algo, que por encima de la misma sociedad la estructura y la moldea, el factor económico. Las relaciones sociales no son más que el reflejo de las relaciones económicas.

[...] históricamente la economía novohispana no pudo crear suficientes canales de distribución o comercialización, pues sin los mecanismos tradicionales, como el Baratillo, buena parte de la po-

blación habría quedado desbastecida; ni pudo crear una oferta de trabajo mejor remunerada que la que se presentaba en el comercio.<sup>23</sup>

El espectáculo animado y la vigorosa actividad comercial de las personas, muestran en el intercambio simbólico una realidad comprensible que resulta ser dolorosa. Si el júbilo inicial era anecdótico y cotidiano en la interpretación dada por algunos historiadores del pasado, se trata más bien de una puesta en escena que revela, como en el documento escrito, una profunda división social enajenada al mandato de los poderes.

La obra de arte arroja en sí misma una *verdad* que conduce al encuentro con uno mismo, con lo que se tiene o piensa de sí, entonces al revelar la obra las contradicciones sociales tiene que disparar reflexiones en torno no solo al origen de un pueblo, sino a la permanencia de las tensiones sociales, producto de las diferencias.

<sup>23</sup>Olvera Ramos, “El baratillo de la Plaza Mayor: la crítica ilustrada al comercio tradicional”, Sonia Lombardo de Ruiz, *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades*, p. 392.

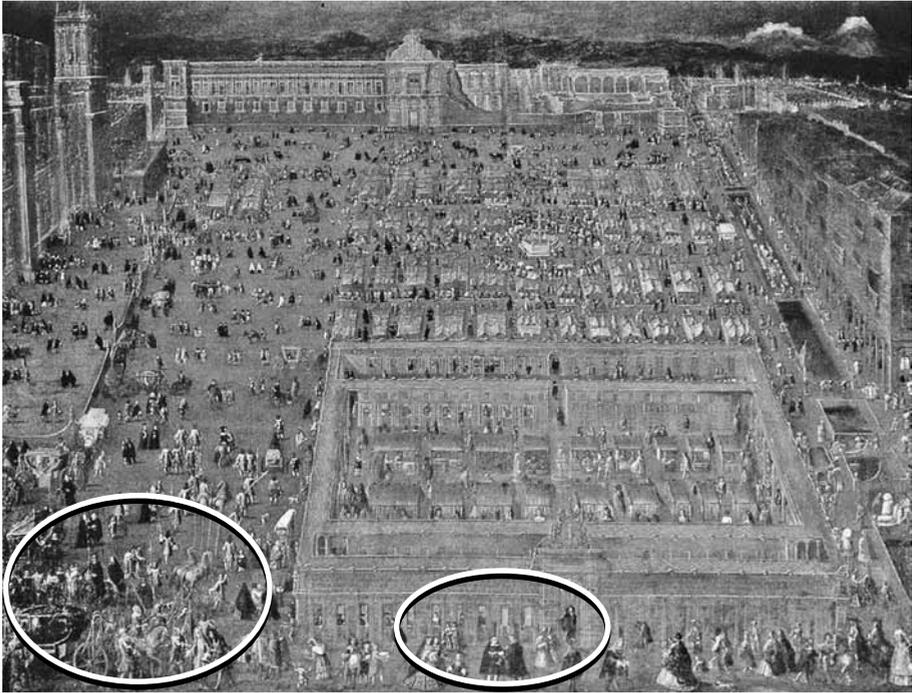


Figura 1. *Imágenes urbanas comunicéntricas*. Cristóbal de Villalpando. Vista de la Plaza Mayor. Óleo sobre tela. 180 x 200 cm. Colección particular, James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath. Inglaterra. Francisco de la Maza data esta obra hacia 1695 y María Josefa Martínez del Río en 1702-1704. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

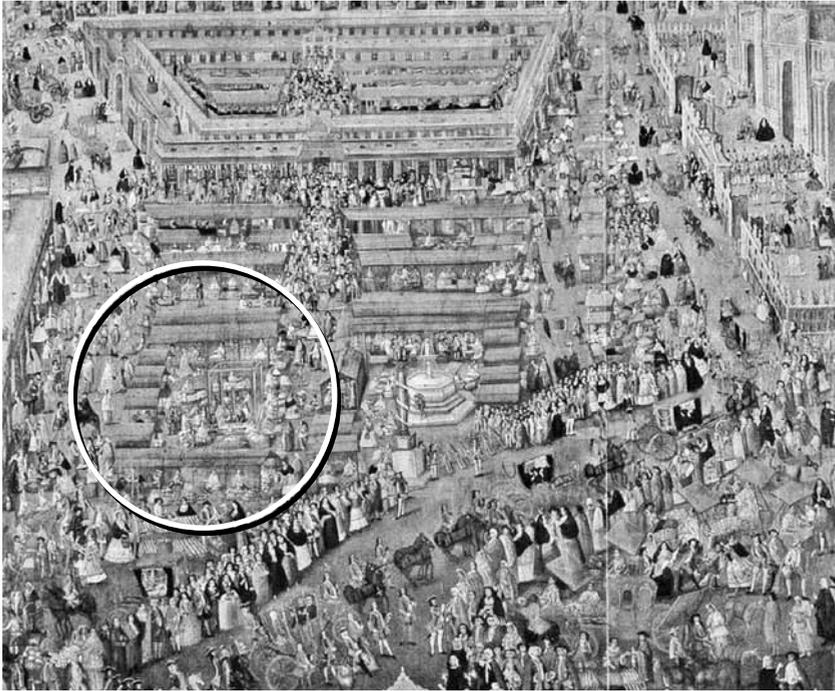


Figura 2. *Imágenes urbanas comunicébricas*. (Atribuido) Juan Antonio Prado 1767. Plaza Mayor de la ciudad de México 1761. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Fotografía: Elisa Vargas Lugo.

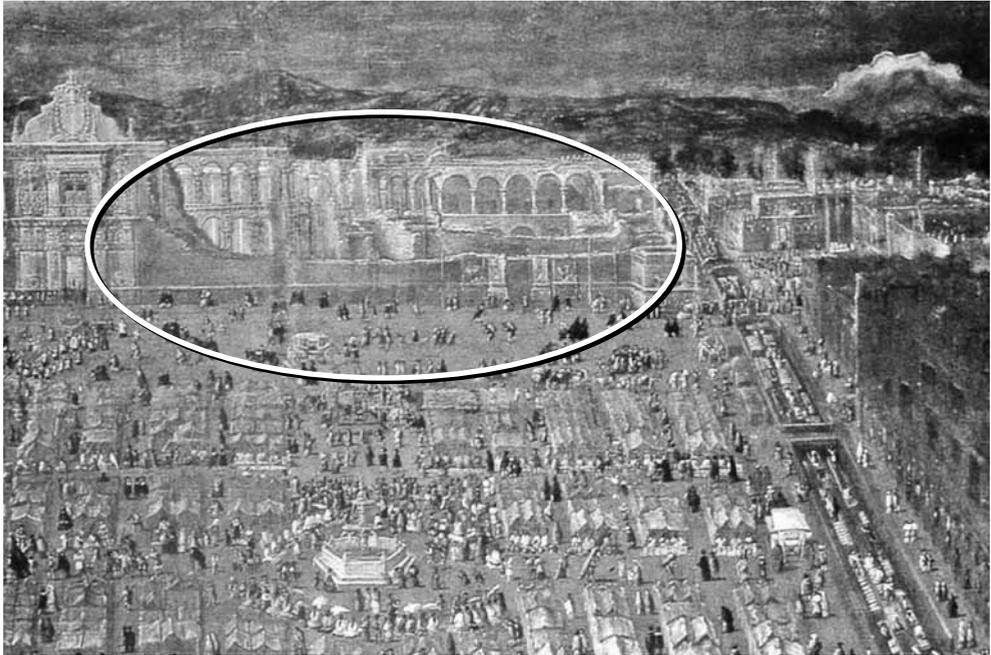


Figura 3. Detalle que muestra la recreación del palacio de los virreyes, en cuya fachada sur se ven los actos de destrucción causados por el gran tumulto que sucedió la noche del domingo 8 de junio de 1692. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

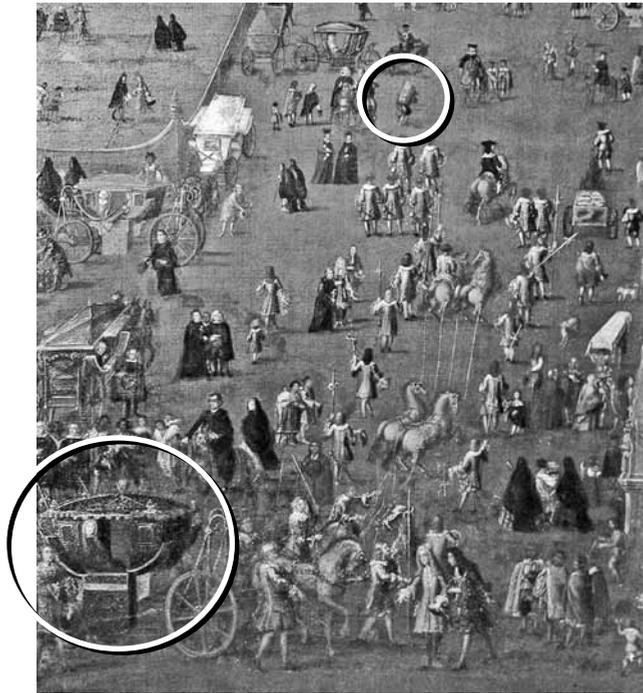


Figura 4. Cristobal de Villalpando. *Vista de la Plaza Mayor*. Detalle que muestra carruaje del virrey con dirección al Palacio escoltado por alabarderos, frente de ellos va el indio con su pesada carga sobre sus espaldas. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.



Figura 5. Cristobal de Villalpando. *Vista de la Plaza Mayor*. Detalle que muestra al centro en primer plano el autorretrato del artista. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

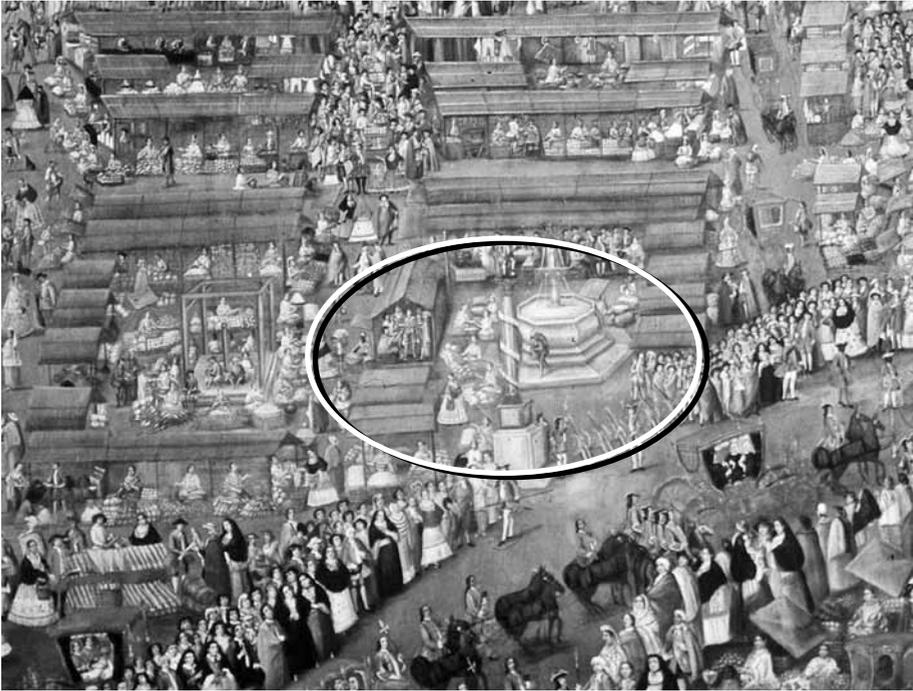


Figura 6. Juan Antonio Prado. *Plaza Mayor de la Ciudad de México 1761*. Detalle que muestra la picota, fuente y monumento a Fernando VI. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

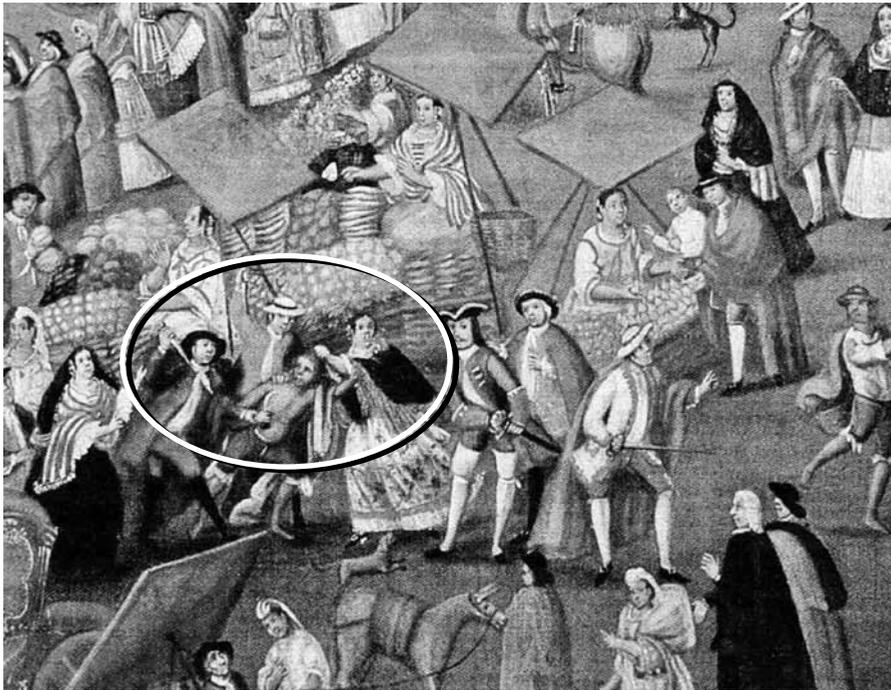


Figura 7. Detalle que muestra el incidente del ratero, la víctima (mujer halándole los cabellos) y su captura. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

## Bibliografía

- Beuchot, Mauricio. *Tratado de Hermenéutica Analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Itaca, 2005.
- Burke, Marcus. *Pintura y Escultura en Nueva España. El barroco*. México, Grupo Azabache, 1992.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998.
- Gutiérrez Haces, Juana et al. *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México, Fondo Cultural Banamex, A.C., 1997.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. Traductor José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Kagan, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998.
- Legorreta, Jorge. *La ciudad de México a debate*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ediciones Eón, 2008.
- León Cázares, *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes*. México, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Lombardo, De Ruiz Sonia. *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades un enfoque comparativo*. México, Consejo del Centro histórico de la Ciudad de México, 2000. "Memoria del I Simposio Internacional sobre Historia del centro histórico de la Ciudad de México".
- Martínez del Río, De Redo Marita. *El Zócalo: Reseña histórica y anecdótica de la Plaza Mayor de México de 1521 a 1871*. México, San Ángel, 1996.
- Rojas-Mix, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo instrumento de dominio cultural*. Barcelona, Muchnik Editores, 1978.
- Romero de Terreros, Manuel. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. Prólogo Manuel Toussaint. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- Rubial García, Antonio. *La Plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

