JUNIO 2011

EL ÉXTASIS DE SAN AGUSTÍN

NOVIAS DE LOS AÑOS TREINTA

EL SUEÑO EFÍMERO DE UNA EMPERATRIZ

CABALLOS EN EL ACERVO DE MUSEO SOUMAYA

MEMORIAS DE CONCHA MIRAMÓN

Actividades familiares gratuitas

JUNIO

CUPO LIMITADO

Museo Soumaya
Plaza Loreto

Talleres familiares

Sábados: 11, 13, 16:30 y 18 h
Domingos: 11, 13 y 16:30 h

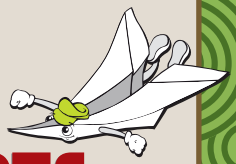
Conoce las exposiciones del museo a través de nuestras actividades de reflexión y creación.
¡Participa con tu familia!

Visitas guiadas

Sábados y domingos: 12 y 16 h

Haz un recorrido familiar por una de las colecciones de arte más importantes.

Museo Soumaya
Plaza Carso



PASAPORTE DEL ARTE

1ª TEMPORADA 2011

Acompaña a Terpsícore, la musa de la danza, en una visita fantástica y participa en los talleres especiales de expresión corporal.

Visitas: 11, 12 y 13 h
Talleres: 12, 13 y 14 h

Informes:
Departamento de Comunicación
T. 5616 3761, Ext. 309
ng.comunicacion@soumaya.org.mx

Programación sujeta a cambios

Josep Antonio de Ayala | ***La familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto*** | 1769 | Óleo sobre lienzo | 223.3 x 321.3 cm

CURSO

Grandes maestros en el arte virreinal

JUEVES, DE 16 A 19 H

Auditorio de Museo Soumaya-Plaza Loreto

Costo por sesión: $220
Costo estudiantes, maestros y Grupo CARSO: $180
Coordinación: Victoria Koloffon
Asesoría académica: Adriana Cortés Koloffon

Sesiones de junio

Correa, Villalpando, Cabrera y otros Antiguos Maestros Novohispanos en la colección de Museo Soumaya
Alfonso Miranda Márquez
2 de junio

Imagen e imaginarios: criollos e indígenas entre política y religión
Jaime Cuadriello
9 de junio

Fulgor del Neoclasicismo: Tolsá, Ximeno y Planes y Gil
Elisa García Barragán
16 de junio

La arquitectura de las luces en la Nueva España
Ana Lorenia García Martínez
23 de junio

Visita guiada a las colecciones de Antiguos Maestros Europeos y Novohispanos en Museo Soumaya-Plaza CARSO.
30 de junio

Informes e inscripciones:
Departamento de Comunicación
T. 5616 3731, ext. 309
pt.comunicacion@soumaya.org.mx

El éxtasis de san Agustín

NELLY SIGAUT*

[1]

La espléndida pintura firmada por José Juárez que conserva Museo Soumaya, representa uno de los pasajes más conocidos de la vena mística agustiniana. Aparecen Cristo resucitado y su madre María en una apertura de Gloria entre nubes luminosas frente a san Agustín. La sangre que sale de la herida del costado de Cristo y la leche del seno de María, se dirigen hacia la boca entreabierta del santo como un sutil alimento místico.

El estado de éxtasis fue descrito por el propio doctor de la Iglesia en *Confesiones*, donde escribió: *no sé qué sería de mi vida sin esta experiencia. Por desgracia, con el peso de mis miserias vuelvo a caer en las cosas terrenas* [...]. La escena que trata la pintura es una *inventio* que se incorporó tardíamente a la hagiografía del santo. El relato no aparece ni en las *Confesiones* que pueden considerarse como una autobiografía, ni en la primera biografía que fue escrita en el siglo V, por su contemporáneo y amigo, san Posidio.

La leyenda dorada escrita hacia 1264 por el fraile genovés Santiago de Vorágine tampoco consideró la escena que pintó Juárez. Pocos años antes de que el manuscrito del dominico comenzara a circular, el papa Inocencio IV había fundado en 1244 una orden religiosa mendicante –la tercera después de los franciscanos y dominicos–, que unificaba una serie de comunidades de monjes en la Toscana (actual Italia) para seguir las directrices conocidas como la Regla de San Agustín. Un segundo momento de anexión se conoce como la Gran Unión, que tuvo lugar en 1256. En consonancia con los tiempos, se

[2]

[3]

necesitaba un místico que impulsara la devoción a Cristo siguiendo el camino franciscano. Encontraron sus fundamentos en varias frases de las *Confesiones*. Además usaron dos escritos apócrifos agustinianos: *De compassione B. Mariae Virginis* y el *Planctus Mariae*. Surgieron así las escenas como la del lienzo de Museo Soumaya.

En este éxtasis se reconocen tres momentos: Agustín con el estigma del costado de Cristo; la transverberación de Agustín –palabra que proviene del latín *transverberare* y que quiere decir *traspasar de un golpe, hiriendo*; los teólogos lo definen como una gracia espiritual, una experiencia mística– y finalmente, Agustín entre Cristo y la Virgen, iconografía a la que pertenece esta obra. El primero en hablar del tema fue Henricus Lancelotz, OSA, en *Vida de San Agustín* publicada en Amberes en 1616. El fraile describe el momento en que el santo –de rodillas ante Jesús y María–, vacila: *positus in medio, quo me vertam nescio hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere (colocado en medio, no sé a quién dirigirme: o me alimento de la sangre del costado* [de Cristo], *o me amamanto de la leche del pecho* [de la Virgen]), frase que

en otras representaciones del tema aparece escrita en latín al lado de cada personaje, en filacterias o sueltas. Quizá la escena proviene de alguna de las obras apócrifas que tuvieron una buena recepción después del Concilio de Trento: *Meditationes, Soliloquia, Manuale, Speculum...* El escritor agustino fray Manuel de los Santos en 1724 la interpretó así:

> *Ésta fue la mejor librería de Agustín: y lo fue siempre; que aquel* Positus in medio, *puesto en medio tan celebrado y pintado, neutral, siempre Agustino entre el Costado de Cristo y los Pechos de María, bebiendo de aquí leche y de allí sangre, sin saber dónde volverse, no pienso que fue algún lance espiritual, sino símbolo de toda la vida de Agustín. Jamás se apartó de allí. Colgado de los unos y los otros Pechos, escribía, meditaba, disputaba, discurría.*

En la pintura novohispana, Agustín está vestido con el hábito negro sujeto con la correa que han usado los frailes de la orden. La importancia de la prenda dio lugar a acaloradas polémicas entre los agustinos ermitaños y los canónigos regulares. Hubo varias intervenciones papales al respecto: la de Sixto IV en 1484, quien ordenó bajo pena de excomunión que terminara la controversia sobre cómo vestir a san Agustín en sus imágenes y dio una solución "salomónica", estableciendo que se lo representase con sus vestiduras episcopales y abajo con uno u otro hábito (blanco o negro). Años más tarde, en 1496, fue Alejandro VI quien prohibió que se tocase el hábito que ya llevaban las imágenes.

En la pintura de José Juárez, el santo no lleva más insignia de su cargo al frente del obispado de Hipona, que la rica mitra que reposa sobre la mesa, donde las ínfulas ondulan de manera armoniosa. La mitra es símbolo de autoridad; sin embargo, como en este caso, la que está en el suelo o sobre una mesa, es signo de humildad y manifiesta que por encima del poder terrenal están el amor a Dios y el servicio al pueblo. El báculo, como la mitra, se encuentra relacionado con la jerarquía episcopal. En las representaciones de Agustín en trance místico, ambos son dispuestos en el suelo. En uno de sus sermones más conocidos, escribió:

> *Quien preside una comunidad debe procurar, antes que nada, ser servidor de todos. Me aterra lo que soy para ustedes. Para ustedes soy su obispo, con ustedes soy un cristiano más. Ser obispo es un título recibido por encargo. Ser cristiano es un título recibido de Dios. Ser obispo es fuente de múltiples peligros. Ser cristiano es fuente de salvación.*

Se piensa que en España el tema se difundió por medio de la estampa de Marco Cartaro (o Kartarius) que fue uno de los primeros en abordarlo, y cuyo modelo siguió Bartolomé Esteban Murillo en el lienzo que se conserva en el Museo Nacional del Prado. La obra mexicana es más recogida e íntima, sin gestos grandilocuentes. Una de las manos del santo se apoya sobre el pecho junto a la cruz y la otra se abre como en distintas pinturas del mismo autor: el *Retrato del virrey conde de Baños* del Museo del Castillo de Chapultepec o *San Francisco recibiendo la redoma*, de colección particular. El manejo del claroscuro lo posiciona sin duda en la mitad del siglo XVII. De la tradición familiar –de los Juárez– conserva la forma de modular el rostro con luces y sombras ondulantes. En cambio, las figuras sagradas parecerían surgir de la luz.

* Investigadora del Colegio de Michoacán, especialista en la pintura de José Juárez.

[1] **Anónimo mexicano** | ***San Agustín obispo de Hipona*** | Mediados del siglo XIX | *Gouache* sobre lámina de marfil. Medallón de plata *vermeil* y vidrio convexo | 38.5 x 33 mm
[2] **José Juárez** | ***San Agustín*** | Mediados del siglo XVII | Óleo sobre lienzo | 127.6 x 99.5 cm
[3] **José Juárez** | ***San Buenaventura*** | Mediados del siglo XVII | Óleo sobre lienzo | 142 x 106.5 cm

[1]

Novias de los años treinta, diosas de *glamour*

EVA MARÍA AYALA CANSECO | CURADURÍA E INVESTIGACIÓN

LOS AÑOS DEL *MAXIMATO*

En 1930 México fue escenario de los sueños, expectativas y logros de la Revolución, también del saldo que dejaron la lucha armada y la miseria. Un país en reconstrucción que aún buscaba ir más allá de la tradición decimonónica, e insertarse en las nuevas corrientes que apuntaban hacia la modernidad, el Nacionalismo cultural, el reparto agrario y los roles sociales de las mujeres.

La década inició con un nuevo presidente, Pascual Ortiz Rubio (1877-1963), invitado como candidato del Partido Nacional Revolucionario (PNR) por el *Jefe Máximo de la Revolución* Plutarco Elías Calles (1899-1967). Su mandato sería breve. Concluyó el periodo en calidad de sustituto, el Ministro de Guerra y Marina Abelardo L. Rodríguez (1877-1945). En 1933, durante su gobierno, se reformó el artículo 83 de la Constitución en el que se definió con mayor contundencia que *por ningún caso y por ningún motivo* se permitiría la reelección del presidente, ya fuera electo, interino, provisional o sustituto. En ese complejo escenario político se desenvolvió entre muchos, un evento privado, el enlace matrimonial de la señora Guadalupe Hernández en la ciudad de San Luis Potosí. Setenta y seis años después, la señora María Elena Pérez Hernández, su hija, donó el bello traje a Museo Soumaya, y durante junio será exhibido en nuestra sede de Plaza Loreto. Con agradecimiento a la confianza de sus descendientes Fundación Carlos Slim lo presenta en aras de compartir una mirada a la historia de la vida privada de México.

LÍNEAS CLÁSICAS Y MOVIMIENTO

> *Nadie entiende mejor cómo envolver en drapeados un torso. Ella* [Madeleine Vionnet] *maneja el tejido como un maestro escultor comprende las posibilidades latentes en un bloque de mármol; y cómo un escultor también entiende la sutil belleza del cuerpo femenino en acción y los graciosos movimientos que se destacan por la asimetría del corte.*
>
> BRUCE CHATWIN (1940-1989), novelista inglés, 1973

El periodo entre guerras, durante los años treinta, fue testigo de relevantes cambios sociales que tuvieron resonancia en el arte y el diseño. En París, capital internacional de la moda, Madeleine Vionnet (1876-1975) forjaba un estilo que integraría el traje clásico, fluidez de movimiento y geometría vanguardista. Nacida en una familia de la provincia, la joven de espíritu innovador estudió corte y confección y trabajó con las Callot Sœurs y Jacques Doucet, donde fue llevada con el propósito de modernizar las colecciones.

Madeleine Vionnet vivió un tiempo de transformaciones sociales que experimentó en carne propia: bajo pretexto de aprender inglés y trabajar con Kate Reilly en Gran Bretaña,

dejó a su marido y a su país. Siendo una mujer progresista apostó por la comodidad y la reafirmación del cuerpo natural. Ya dueña de su negocio, hacia 1907 sus diseños se mostraban sin corsé y faldas ligeramente cortas. Fue conocida por trabajar sobre un maniquí en miniatura sobre el que realizaba sus drapeados sinuosos.

Entusiasta de revelar la belleza femenina sin bullones ni amaneramientos, la diseñadora fue la primera en utilizar el corte al bies en todos los detalles del traje, aunque este recurso ya se había empleado antes en cuellos y mangas. La tela sesgada brindaba, al unirse, una silueta alargada –conocida como *sleek appearence*– que le permitió innovar una popular tendencia consolidada desde 1910: el vestido de influencia grecolatina. Para conseguir las ondulaciones que buscaba comisionaba lienzos casi 180 centímetros más anchos de lo normal. Sus creaciones modernas y geométricas se volvieron icono de *glamour* y vanguardia y le ganaron el sobrenombre de *Euclides de la moda*. Mujer de gran inventiva, descubrió además el corte circular, el de una inserción triangular (*godet*), el escote *halter* y el cuello tipo cogulla. El historiador y director del Instituto del Traje del Museo Metropolitano de Nueva York, Richard Martin (1947-1999), la consideró una vanguardista: *al insistir en la presencia del cuerpo y al celebrar el cuerpo dentro del vestir, Vionnet fue una original de principios del siglo a la manera que lo fueron Diaghilev, Isadora Duncan y Picasso.*

Corte al bies. Término para indicar que la tela se corta en sesgo, es decir, en dirección diagonal a la trama del hilo. Se utiliza también para terminados y decoraciones.

El estilo de Vionnet fue adaptado inmediatamente por las divas de Hollywood que encontraron en los diseños la materialización de sus aspiraciones. Atavíos de genuinas diosas griegas que resaltaban las formas voluptuosas con drapeados y lustrosas sedas en tonos claros.

[2]

UNA NOVIA MODERNA

Cuando una mujer sonríe, su vestido debe sonreír con ella.

MADELEINE VIONNET (1876-1975), diseñadora francesa

Guadalupe Hernández Pérez seleccionó un traje vanguardista. Escogió el que exaltara la forma de su cuerpo en lugar de otro que le diera una silueta ajena. Su traje de novia fue diseñado con el estilo y el corte al bies impuestos por Madeleine Vionnet. Lienzos triangulares y poligonales, perfectamente integrados en sesgo, modelan el perfil esbelto de la dama. Los acabados interiores en costura francesa despliegan la maestría de la hechura. Impresiona el brillo mate y elegante cuya ornamentación reservada se apiña en el escote y las mangas, refinadas en cordoncillo unido por croché. Una cauda muy larga, de casi cuatro metros, resalta a la novia, que se rodea de ella. La tela ubicada con paciencia, simula las ondas de una cascada y su disposición exhibe la influencia del estilo *Directoire* tardío francés y del *Regency* inglés, cuando las damas arrastraban larguísimas caudas incluso en el día.

El atuendo como espejo de la boda, nos indica la posición social de la novia. El velo capilla, de organza, debe haber tenido un largo entre dos a cuatro metros. La novia lo llevaba sujeto a la cabeza por un cordón adornado con azahares, juego del que le ceñía la cintura. En complemento, usó guantes y joyería sobria: una medalla y un par de zarcillos. A pesar de la sencillez de sus prendas, el ramo fue impresionante; rosas, lilis y abundante follaje en cascada –de al menos unos 60 centímetros– descansaron en sus brazos.

La glamorosa prenda, en seda *charmeuse* color marfil, se diseñó bajo la impronta del vestido helénico, con su ligereza y caída laxa. Esta idea de la mujer como diosa o figura grecolatina fue definida por el artista surrealista Jean Cocteau como *la estatua, la estructura que extiende la vida del cuerpo verdadero, estableciendo un juego de transiciones entre lo real y lo artificial.* Nuevos tiempos habrían de venir, en nuestro país Lázaro Cárdenas tomaría la presidencia y en el escenario internacional el Surrealismo irrumpiría con fuerza en todos los campos del arte y el diseño modificando las nociones estéticas. André Bretón (1896-1966) pregonaba que *la belleza será convulsiva o no será nada.*

[3]

[1] y [2] **Confección mexicana** | **Vestido de novia** | 1933 | Seda *charmeuse*. Cordoncillo de seda *charmeuse* y croché. Corte al bies. Azahares de cera con alma de alambre. Fondo de falla de seda, encaje hecho a mano y listón | 130 x 64 cm, cauda 380 cm | Donado por la señora María Elena Pérez Hernández

[3] **Antonio Méndez** | ***Retrato de boda de la señora Guadalupe Hernández Pérez*** | 1933 | Plata sobre gelatina | 17.8 x 12.7 cm | Donada por la señora María Elena Pérez Hernández

El sueño efímero de una emperatriz

HÉCTOR PALHARES MEZA | CURADURÍA E INVESTIGACIÓN

Muy bien se puede decir que Carlota perdió la razón
porque tenía mucha.

ARMANDO FUENTES AGUIRRE, investigador mexicano

EMPERATRIZ DE MÉXICO

[1]

María Carlota Amalia Victoria Clementina Leopoldina nació en el Palacio Real de Laeken el 7 de junio de 1840. Era hija del rey Leopoldo I de Bélgica y de la princesa María Luisa de Orleáns. Su infancia y juventud se vieron permeadas por la fastuosidad de las cortes de la Europa decimonónica. Educada y culta, se unió en matrimonio con Fernando Maximiliano de Habsburgo quien la haría establecerse en Trieste, provincia de Lombardo-Véneto, región que en aquel tiempo se encontraba bajo el dominio de la corona austriaca.

Desde el Castillo de Miramar, que *mira* permanentemente al Mar Adriático, la joven belga anhelaba un papel político –mismo que no poseía de facto en el norte italiano– que pudiera satisfacer las ambiciones de índole personal que le habían inculcado desde niña. Éste llegó con la invitación que hizo Napoleón III de Francia a la pareja en 1863 para aceptar el trono imperial de nuestro país, como una forma de frenar el expansionismo yanqui en territorio americano.

Los tres años del Segundo Imperio Mexicano se mantuvieron en el vaivén de discordias políticas entre liberales y conservadores, dificultades con la Iglesia católica y una gran inestabilidad económica. El gobierno alterno de Benito Juárez en el norte del país, sin embargo, hacía contrapeso a la intervención europea. A partir de 1866, el imperio galo dio lugar al paulatino retiro de sus tropas de México, debido al conflicto inminente con la Prusia de Otto von Bismarck (1815-1898).

Carlota Amalia emprendió el viaje sin regreso al Viejo Continente para gestionar con el emperador francés y el papa Pío IX, la protección del trono mexicano. Los acontecimientos –en su mayoría dramáticos– que la acompañaron durante

16

71

Sarria 9 de Junio de 1868.

Mi querida Señora Manuela:

He recibido su amable carta de felicitacion en la mañana misma de mi cumpleaños y le doy mil gracias por sus buenos deseos que nunca me han faltado en ese dia que tan felizmente pasé tres veces al otro lado del oceano. Este fue el primer aniversario en que no oí la voz amada que siempre me esperaba con voces, los habia ofrecido, por mí á Dios una del cual se halla. Me alegro de

su estancia allende al Atlántico, representarían el desengaño personal y político. El historiador Konrad Ratz señala:

> *En vista de tales presagios, Carlota se empeñó en visitar personalmente a Napoleón III para recordarle sus compromisos contraídos y exigirle reconsiderar su decisión. Desde el principio este intento se vio condenado al fracaso. El 8 de julio de 1866 la emperatriz salió para Europa. En París, alojada en el recién inaugurado Gran Hotel, trató desesperadamente de imponerse a Napoleón. No consiguió nada. Como consecuencia de este fracaso, tuvo una crisis nerviosa que degeneró en manía de persecución permanente.*

Los hechos se sucedieron de forma violenta: la avanzada de Benito Juárez hacia la capital, el apoyo negado por Francia y el Vaticano, la aprehensión y fusilamiento de Maximiliano en el Cerro de las Campanas de Querétaro, la reclusión de la emperatriz en distintos castillos de Europa: Miramar (1866-1867), Laeken (1867-1869), Tervueren (1869-1879), y finalmente Bouchout (1879-1927). Egon Caesar Conte Corti apunta que: *En este tiempo el espíritu perturbado de Carlota seguía todavía ensimismado en ambiciosos planes. La monomanía de que la querían envenenar había cedido y ahora soñaba* [...] *que su marido era el* [...] *"el soberano del universo".*

UNA ÚLTIMA MISIVA PARA MÉXICO

> [...] *Y al indio, Maximiliano, a tu asesino, a Benito Juárez,*
> *que cada vez que abría la boca decía una mentira,*
> *por haberle dicho a la Princesa Salm Salm que no te perdonaría la vida*
> *así se arrodillaran ante él todos los monarcas de Europa.*
>
> Fernando del Paso, en *Noticias del Imperio*

He recibido su amable carta de felicitación en la mañana misma de mi cumpleaños y le doy mil gracias por sus buenos deseos que nunca me han faltado en ese día que tan felizmente pasó [...] *al otro lado del Océano,* escribió Carlota el

[3]

9 de junio de 1868 –dos días después de su aniversario número 28– y a casi un año del fusilamiento de su marido. La destinataria fue la señora Dolores Quesada de Almonte, esposa del general Juan Nepomuceno Almonte –hijo ilegítimo de don José María Morelos y miembro conservador activo del Segundo Imperio Mexicano–, y entrañable amiga de la emperatriz. Numerosas epístolas entre ambas, ricas en descripciones sobre el México de aquella época y sobre los asuntos políticos del gobierno imperial, se conservan en el Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Aquí nos ocupa un agradecimiento por la felicitación de cumpleaños con impecable y sutil caligrafía. La carta, elegantemente membretada con el sello imperial, fue enviada desde el Palacio Real de Laeken en Bruselas.

PALACIO REAL DE LAEKEN

El Keizerlijk Paleis van Laeken, en el norte de Bruselas, fue construido entre 1782 y 1784 por el arquitecto francés Charles de Wailly (1730-1798), siguiendo las pautas del estilo Neoclásico, como residencia para la monarquía belga.

Napoleón Bonaparte (1769-1821) lo entregó como obsequio a Josefina, su primera esposa, quien dejó la huella del estilo Imperio en la decoración.

Leopoldo II ordenó la construcción de magníficos invernaderos para alojar las especies del Congo, su colonia africana y principal productora de diamantes en el mundo.

Entre sus pabellones destacan la Torre japonesa y la pagoda de la Exposición Internacional de París de 1900, que fue llevada a Bruselas por el propio Leopoldo.

Reconocidos investigadores como Conte Corti sugieren la posibilidad de que la emperatriz hubiese marchado embarazada de México y no precisamente de Maximiliano –quien no compartía vida marital con su mujer–, sino como resultado de su cercanía al coronel Alfred van der Smissen, jefe de los voluntarios belgas y holandeses que la custodiaban, y afectísimo amigo de la archiduquesa. La historia no fue registrada en su tiempo pero sí traída por serios especialistas a la mesa de discusión de la historiografía contemporánea sobre el Segundo Imperio Mexicano. En la opinión de Konrad Ratz, Van der Smissen bien pudo ser el padre de Maxime Weygand (1867-1965), soldado belga que participó en las dos guerras mundiales, y cuyo oscuro pasado se ligaba al de doña Carlota. En el tiempo que escribió la misiva que nos ocupa, habría dado a luz en Miramar para luego ser confinada por los siguientes sesenta años.

Con nostalgia, la autora evoca a Maximiliano y a México en palabras que se hilvanan en la memoria de una mujer, para muchos, perfectamente lúcida y objetiva en sus apreciaciones. Dice Carlota a la señora Almonte: *Éste fue el primer aniversario en que no oí la voz amada que siempre me expresaba sus votos, los habrá ofrecido por mí a Dios cerca del cual se halla.* Sobre su elocuencia dio testimonio don Joaquín Velázquez de León –antiguo director del Colegio de Minería–, quien la visitó en Europa: […] *Cuando la Emperatriz no tocaba la idea fatal de envenenamiento discurría muy bien y nadie sin antecedentes habría advertido el trastorno* […].

Carlota sobrevivió a su marido, a Benito Juárez, al mismo Porfirio Díaz, a Napoleón III y a la Primera Guerra Mundial. Murió una madrugada de 1927 en el Castillo de Bouchout. La historia registraría para ella varios años de desequilibrio mental desde su reclusión belga. Soledad, incertidumbre, fracaso, conveniencia política para su hermano Leopoldo II, indiferencia de las casas reinantes de Europa, el asesinato de Maximiliano, México en lontananza, tal vez todo y nada… pero aseguraron que había perdido la razón.

[4]

[1] **Anónimo mexicano** | ***Busto de la emperatriz Carlota Amalia*** | c 1864 – 1866 | Yeso | 36.3 x 25.3 x 16 cm

[2] **Carlota Amalia de Bélgica** | **Carta para la señora Dolores Quesada de Almonte para agradecer la felicitación por su cumpleaños** | Palacio de Laeken, Bruselas, Bélgica, 9 de junio de 1868 | Manuscrito | 21.4 x 13.9 cm | Archivo General Almonte (1857-1871) | Fondo XXIII | Docs. 1-74 | Carpeta 1 de 1 | Carta número 71 | Col. Centro de Estudios de Historia de México CARSO

[3] **Anónimo** | ***Emperador Maximiliano*** | c 1864 | Carte de viste. Colodión | 13.2 x 9.2 cm | Col. Centro de Estudios de Historia de México CARSO

[4] **Trabajo europeo** | **Pulsera de la emperatriz María Carlota Amalia Victoria Clementina Leopoldina de Bélgica** | Regalo imperial | c 1864 – 1867 | Oro, plata, esmalte y piedras preciosas

[1]

[2]

[3]

[4]

A galope:
caballos en el acervo de Museo Soumaya

ALFONSO MIRANDA MÁRQUEZ | DIRECCIÓN

Zeus y Pegaso; Agamenón y Athee; Aquiles y Balius, Xanthus o Zéfiro; Aníbal y Strategos; Calígula e Incitatus; Julio César y Genitor; Alejandro Magno y Bucéfalo; Atila y Othar; Rodrigo Díaz de Vivar y Babieca; Rolando y Bayardo; Alonso Quijano y Rocinante; Mahoma y Lazlos; Hernán Cortés y Molinero; Robert Byerley y el Turco Byerley; José de San Martín y Bayo-Blanco; Bolívar y Palomo; Napoleón y Marengo, Vicir o Blanco; Arturo Wellesley y Copenhagen; Sulivan y Eclipse; Maximiliano de Habsburgo y Orispelo o Anteburro; Porfirio Díaz y Águila; Emiliano Zapata y As de oros; Doroteo Arango y Grano de oro o Siete leguas… el caballo es considerado uno de los más fieles compañeros del hombre. Símbolo positivo de fortaleza, vitalidad, arrojo, libertad, al tiempo que evoca la lujuria y la soberbia, el imaginario mitológico los rescata entre los animales y a lo largo de la historia los encontramos virilmente representados. Pintura y escultura montaron briosos corceles, en la inquietante búsqueda por *descubrir los mecanismos del movimiento.*

[5]

PINCELES Y CRINES

Desde las prehistóricas cuevas francesas de Lascaux en la Dordoña, en el Paleolítico superior, caballos delineados se funden con toros gigantescos que animan uno de los primeros abrazos de la representación de la naturaleza y los cazadores. Hans Memling pintó en caballos el amor noble y desinteresado, así como el amor egoísta dominado por la voluptuosidad, en una de las tablas del *Amor verdadero* (1485-1490). Boticelli con su *Milagro de san Eligio* (1490-1492) mostró las enseñanzas de Cristo para que el santo herrara los caballos del diablo.

En el Soumaya encontramos a soldados romanos que parten del Gólgota tras crucificar al Hijo del Hombre. Un detalle del espléndido lienzo del Tintoretto (c 1550) guarda similitud con la obra de su alumno, el Greco y su *Cristo en la cruz, en un paisaje con jinetes* (c 1610-1614). También en camino al Calvario, el flamenco Peeter Baltens, *Custodis* muestra a una treintena de hombres a caballo entre la multitud (c 1564-1569). En *La Crucifixión* atribuida a Pieter Brueghel, *el Joven* (c 1610), un quieto corcel aguarda a Longinus, soldado romano quien ofreció una esponja con vinagre a Jesús; en oposición, un caballo con su jinete regresa a la escena para atestiguar la Pasión, así como la muerte de Dimas, Gestas y varios personajes más.

Por su parte, Francisco Bayeu para la corte de Carlos IV, pintó a dos corceles que presencian la *Adoración de los Reyes Magos* (c 1791). Un heroico y blanquísimo caballo, con imponente coraza y victoriosas plumas, lleva al san Jorge de Martín de Vos (c 1590) al encuentro definitivo con un temible dragón que amenaza a una doncella, considerada símbolo de la Iglesia.

[6]

En la pintura civil, Francesco Bassano, *el Joven* –en el epílogo del Humanismo veneciano– muestra en su *plaza* (último tercio del siglo XVI) entre muchos animales simbólicos, a un equino como la templanza y la victoria. Testigos históricos son los caballos de *La Plaza Mayor de Madrid durante una fiesta de toros en presencia de Carlos II* (c 1681), mientras otros dominan la *Vista del Real Alcázar y entorno del Puente de Segovia* (c 1670). La posible armada de Luis XIV en nutridos cuerpos de caballería cruza el Rin; el gran lienzo de Jan Wyck (1694) es dominado por la naturaleza.

De pincelada nerviosa y rápida, *Escena de cacería* (principios del siglo XVIII) es una de las prístinas obras del acervo de Museo Soumaya. Muestra las prácticas rituales asirias, abrazadas por Roma, donde enérgicos caballos avasallan el lienzo tardo barroco, ante la furia de los leones traspasados por lanzas. Cuerpos en escorzos pronunciados con ecos del círculo de Rubens, siguen una composición triangular central el león, el caballo blanco y el guerrero.

Mientras que en la pintura alegórica de Bernardo Llorente Germán, albos corceles tiran el carro de Poseidón –rector de los océanos– para que Delfino logre el *Rapto de Anfitrite* (1729), en el mundo novohispano un bellísimo biombo de Juan Correa, muestra en la investidura de un caballo de estampa barroca al continente europeo.

El siglo XIX mexicano, de arraigo en tradiciones, dio cuenta de innumerables corceles en la charrería y fiesta brava. Sobresalen Manuel Serrano y su alumno Ernesto Icaza en escenas como *Coleando a campo abierto* (segunda mitad del siglo XIX) o en un caballito de papel arroz con todo y su diminuto jinete en el *Panorama de Celaya, Guanajuato* (1883). La mirada científica de artistas viajeros como Linati, Egerton, Chapman y Landesio pierde el simbolismo ecuestre para registrar su empleo en la obtención de plata como en los caballos del *Patio de la Hacienda de Santa María Regla* (1857). Los paisajes históricos nacionales también cabalgan en los pinceles de Carl Nebel y su general norteamericano Winfield Scott asaltando la Plaza Mayor o la entrada invasora francesa en la mirada de Alexandre Lazarenko.

A todo galope las vanguardias del siglo XX capturaron el movimiento ecuestre. Othon Friesz y su caballo altivo, muestra el gusto de Picasso y sus contemporáneos por asistir a las funciones de *La alta escuela del Circo Medrano* (1909). Un lienzo invadido por pinceladas efectistas cargadas de azul, muestra el elegante paso del animal ante un arlequín de la Comedia del arte. La fiereza del Fauvismo se centra en el único Raoul Dufy en Latinoamérica: *Los caballos rojos* (c 1926-1953). Interesado en las carreras como Parrot-Lecomte, aquí, la dupla de color y luz explota en tres equinos de línea resuelta y aspecto caricaturesco, separando el dibujo para plasmar la impresión de movimiento. Asimismo, Kees van Dongen somete al jockey y a su caballo a un gigantesco árbol que penetra, con pincelada cargada, el cielo violáceo que invade la escena.

De envolvente atmósfera poética y alcance metafísico, los preceptos de Giorgio de Chirico se sintetizan en *Caballos en el paisaje* (c 1938-1940), homólogos a su escultura. Los rojos intensos y azules metálicos son atemporales. Las ruinas del fondo testimonian con nostalgia el pasado de su Grecia natal. Espectro metafísico-poético que le sirvió al maestro para ilustrar su libro *Hebdomeros*. Pares opuestos complementarios, en la obra se debaten el negro y el blanco de enigmáticos corceles, en ese duelo donde el artista lanza al espectador a ser un nuevo auriga o conductor de la biga alada platónica con el fin de dominar las pasiones mediante la razón.

Con la misma fuerza plástica, la Escuela Mexicana mostró en David Alfaro Siqueiros la fusión entre el caballo, el hombre

y el arrojo de los *Jinetes de la Revolución*. A través de la mirada cristalina de un equino se contiene un grito para después relinchar en el estruendo de la justicia social.

Del lenguaje fantástico de Francisco Toledo, *La hora del té* (1969) juega con el mimetismo del amo y esclavo. Un jockey de rostro equino aguarda la puntual hora de la Duquesa Job, al tiempo que otro caballo se asoma a la escena y un galgo (quizá la presa) desde la ventana se percata de la transfiguración.

[7]

CINCELES Y BRIDAS

A la estatuaria ecuestre siempre se le ha atribuido una función conmemorativa, apunta la investigadora Lucia Impelluso. El caballo refiere a la guerra, al imperio, al mando y a la victoria. Una de las más sublimes representaciones equinas en los albores del siglo XX la atestigua el mejor alumno de Auguste Rodin: Émile-Antoine Bourdelle. La escultura de 1915 evoca el retrato ecuestre clásico de la obra de Marco Aurelio en el Campidoglio –sito en el Capitolio romano–, que ha llegado hasta nosotros gracias a la errónea identificación como Constantino. Durante su estancia en Argentina, en 1915 se le encomendó un monumento. El intendente Torcuato Alvear, quería ratificar la figura de su padre, el general y político Carlos María de Alvear, para la entonces recién remodelada Plaza Recoleta bonaerense. El héroe de la independencia, conquistó Montevideo y llegó a Brasil en la exitosa batalla de 1827 en Ituzaingó, misma que fue elegida por Bourdelle para este proyecto. El artista retoma el Humanismo italiano, a través de Donatello y su *Gattamelata*, y coloca, siguiendo la iconografía ecuestre, la pata izquierda levantada, referencia a la lesión del general en el campo de batalla. El corcel de andar pausado y galanteo tiene los arreos y la rienda, aunque éstos fueron perfeccionados en la brida que denota el monumento de 1923. El estudio del movimiento se aprecia en la musculatura, donde Bourdelle hace que el caballo adopte los firmes rasgos de Alvear, mismos que indirectamente aprendió de Edgar Degas.

El universo equino de Degas fue cultivado en cuatro décadas de inquietante búsqueda por plasmar la velocidad y los cambios de posición. A partir de su estancia juvenil en el Château de Menil Hubert en Orne, en 1861 se interesó en el tema, aunque parece que fue su amigo Joseph Cuvelier quien lo introdujo en las carreras hípicas y los clubes. Si bien los pintó desde 1859, cultivó la escultura ecuestre mientras avanzaba su ceguera. Perduraron veintisiete estatuillas en cera, que se fundieron después de su muerte. En el Soumaya se conservan dos bronces: *Caballo galopando sobre la pata derecha* (1882-1895) y *Caballo de tiro* (c 1865-1881).

Las patas extendidas para acentuar la ilusión de gran celeridad, contrastan con los jamelgos dalinianos que remontan el tiempo, soportan a santos, a damas míticas cubiertas de mariposas o a guerreros surrealistas, en los volúmenes que exploró el maestro ya bien entrado el siglo XX.

Vasta pluralidad de sentidos y representaciones. Auras enigmáticas en las que Goethe afirma: *Aprende a conocer los pensamientos del noble animal que deseas montar. No seas excesivo en tus exigencias. Tampoco exijas inútiles proezas.* Aunque si las pasiones se desbordan, bien vale la sentencia shakespeariana en voz de Ricardo III: *Mi reino por un caballo...*

---

[1] **Jacopo Robusti, *el Tintoretto*** | ***La Crucifixión*** | c 1550 | Óleo sobre lienzo | 126.8 x 168.8 cm
[2] **Juan Correa** | ***Las cuatro partes del mundo*** (detalle) | Fines del siglo XVII - principios del XVIII | Biombo (diez hojas) | Óleo sobre lienzo | 199 x 556 cm
[3] **Bernardo Llorente Germán** | ***Rapto de Anfitrite*** | 1729 | Óleo sobre lienzo | 34.5 x 45 cm
[4] **Achille-Émile-Othon Friesz** | ***La alta escuela del Circo Medrano*** | 1909 | Óleo sobre lienzo | 65 x 81 cm
[5] **Émile-Antoine Bourdelle** | ***Estudio de caballo sin silla para el monumento del general Carlos María Alvear para la plaza Recoleta en Buenos Aires, Argentina*** | 1915 | Bronce con pátina café y verde | 43.4 x 36.8 x 16.5 cm
[6] **Giorgio de Chirico** | ***Caballos en el paisaje*** | c 1938 - 1940 | Óleo sobre lienzo | 50.1 x 64.7 cm
[7] **Edgar Degas** | ***Caballo galopando sobre la pata derecha*** | 1882 - 1895 | Bronce con pátina café | 19 x 33 x 18 cm

como si aquella caricia, únida á mi oracion, le pudiera serbir de escudo...

ALFONSO MIRANDA MÁRQUEZ | DIRECCIÓN

Al universo onírico de Carrington...

El viernes 3 de diciembre de 1858, justo 10 días después del celebrarse el matrimonio Miramón Lombardo, la Guerra de Reforma requirió al general conservador, su fiel esposa así se embarcó en una histórica aventura:

[...] *Pasadas las doce de la noche, oímos de lejos los cascabeles de los Caballos de la Diligencia. Y pocos momentos despues, esta se detubo en la puerta de nuestra casa. Venian en ella el General don Francisco Casanova, y del Estado Mayor de mi es/poso, el Coronel Antonio Ayesteran, los Tenientes coroneles Antonio Jauregui y Luis Ordoñes, el Capitan Luis Alvares y un primo de mi esposo don Antonio Groso. La despedida con mis hermanas fue bien dolorosa, ¿Cuándo nos bolveriamos á ver? ¿Qué peligros ibamos á correr mi esposo y yo? un sin numero de tristes pensamientos nos asal/taron, y yo, animandolas, y dandoles valor, me arranqué de sus brasos, y diciéndoles adios, me separé de ellas, y de mi amada casita de la calle de Chiconautla, adonde habia pa/sado dias tan tranquilos, y adonde habia tenido la dicha de unirme con Miramon. Al principio del viage, se atravesaron algún/as palabras, luego cada uno se fue colocando lo mejor que pudo, incluso mi marido, que se acos/to sobre mi hombro, y al cabo de mi hora, todos aquellos Señores dormían como unos bienabentu/rados. Solo yo velava. Me pare/cía tener que guar/dar el sueño de aquel puñado de valientes, ¡cuantos pensamientos se agolparon á mi mente, cuantos temores me asaltaron! Si ahora, decia yo, se presentase una fuerza liberal ¿que seria de nosotros? ¿como nos podríamos defender? nos matarían á todos, matarían delante de mi á mi esposo... entonces elebava mi alma al Cielo, y decia, No, no, Dios mio, libranos de todo peligro, e inclinando dulcemente mi cabeza á la de mi esposo, imprimia en su frente un cariñoso be/so, como si aquella caricia, única á mi oracion, le pudiera serbir de escudo. Caminamos toda la noche y al amanecer lle/gamos á Cuautitlan, allí nos desayunamos y se cambiaron los Caballos de la Diligencia, Seguimos nuestro camino, y con la luz del dia, se animaron los fatigados semblantes de mis com-*

pañeros de viage; yo comensé entonces á sentir el cansancio; mi derecho se habia adormecido y casi no lo sentía, por la dulce carga que habia llevado toda la noche de la cabeza de mi marido. Aunque todos aquellos Señores estaban de cumpli/miento con migo, el General Casanova, que era alegre y de buen humor, comenzó á embromar, y á decir mil tonterías al primo de mi marido, que no soltaba una caja larga y estrecha de madera que llebava en la mano. No sabíamos lo que aquella caja contenía; pero pensábamos que de/bia enserrar algo de presioso, cuando su pro/pietario no la quería confiar a nadie; mi mari/do que lo sabia, se reia á carcajadas de la chus/querias del general Casanova; pero guardaba el secreto. En esto, cada uno de aquellos Señores, fue sacando su puro y mi esposo que era un gran fumador, ensendió tambien el suyo; al cabo de algunos minutos la Diligencia era una nube de humo, yo, que tambien estaba de cumplimien/to con aquellos oficiles, soporté en silencio y con resignacion aquella gran molestia; pero la fati/ga del viage, la falta de sueño, y sobre todo, el no tener costumbre de estar entre fumadores, causaron tal trastorno en mi naturaleza, que me comensé á demudar[1]*, y sufrir un desvanecimiento tan fuer/te, que por unos segundos no supe lo que fue de mi. Mi esposo espantado, hiso parar la Diligencia y sacándome de la, y respirando el aire puro y balsámico del campo, prontamente me repuse. Volviendo á mi puesto en el carruaje, me dijo mi esposo "¿Que tienes? ¿te sientes mala? ¿Qué te ha hecho daño? "No sé le contesté, pero siento la cabeza co/mo si estubiera llena de humo". Entonces, dirigiendo/se á nuestros compañeros de viage les dijo, "Señores á mi muger le han hecho daño nuestros puros, si ustedes quieren fumar, les ruego lo hagan arriba en el pescante*[2] *de la Diligencia, aqui no habrá mas humo, yo desde este momento ceso de fumar" y diciendo esto, arrojó por la bentanilla del Ca/rruage un magnifico puro Avano que tenia en la boca; luego bolviendose á mi me dijo, "No te volverá á molestar mas mi cigarro". Yo, la verdad, me mortifiqué un poco, particularmente por mis com/pañeros de viage, pero luego pensé que aquella galanteria de mi esposo, era por la exesiva ama/bilidad que generalmente usan los señores en la luna de miel, pero no fue asi, porque esa promesa que me pareció una quimera, la llevó á cabo has/ta que la muerte nos separó. Cuento á mis lecto/res este pequeño insidente de mi vida, para que conoscan el carácter caballeresco de aquel hombre que fue mi esposo* […].

[1] Alterarse, cambiarse repentinamente el color, el gesto o la expresión del semblante.
[2] En los carruajes, asiento exterior desde donde el cochero tira de los caballos.

Memorias manuscritas de Concepción Lombardo de Miramón, Capítulo V: "Los primeros años de mi matrimonio", Fondo DCCCII-2, T. 1, 1859-1917. Colección del Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

La paleografía es autoría de quien escribió este artículo; es literal y respeta la ortografía del documento primario. Las abreviaturas se han desatado y para señalarlas se han subrayado. Las diagonales indican cambio de renglón.

Claudio Linati | ***Litera de Veracruz a México*** [de su libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828, Bruselas] | 1828 | Litografía acuarelada | 21.3 x 28 cm

Museo Soumaya | Plaza Loreto

SALA I

CORAZÓN SAGRADO

EXPOSICIÓN TEMPORAL

El *Génesis* en la Biblia anuncia que somos creados *a imagen y semejanza de Dios*. Cristo posee un cuerpo idéntico al nuestro y para el misticismo católico el corazón es una habitación para el alma, epicentro de la pasión divina y humana. Esta muestra de amor nos invita a disfrutar un mosaico de corazones encarnados, ceñidos con espinas, luminosos, custodiados por las jerarquías angélicas, que aluden todos al martirio redentor del Hijo del Hombre, y a la presencia de la divinidad en nuestro cuerpo.

Benavides | ***Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús con la escena de la Natividad rodeada por ángeles pasionarios*** | Segunda mitad del siglo XVIII | Óleo sobre estampa | 31 x 23 cm

SALA 3

Antiguos Maestros Europeos y Novohispanos con imágenes devocionales, escenas mitológicas, paisajes, retratos de los pinceles de Bartolomé Esteban Murillo, José de Páez, Giovanni Battista Salvi, *el Sassoferrato*, el Maestro de Villalobos, José de Alcíbar, Daniel Gran, Trophime Bigot, Miguel Cabrera, Diego de Borgraf, Andrés de Islas y Francisco de Zubarán.

Galería de rostros del México independiente que nos muestran distintas versiones del género desde sus antecedentes en la era ilustrada, hasta la Academia de San Carlos y las vertientes popular y regional, en diálogo con las imágenes entrañables de los angelitos, pequeños que murieron en sus tiernos años, después de haber sido bautizados, y antes de tener uso de razón.

Francisco de Zurbarán | ***San Francisco recibiendo los estigmas, con el hermano León*** | c 1645 – 1650 | Óleo sobre lienzo | 226 x 173.4 cm

SALA 5

El paisaje mexicano del siglo XIX y los artistas viajeros como Chapman, Egerton y Löhr, abren paso a la modernidad de Rodin, sus maestros, contemporáneos y alumnos. Asimismo, los impresionistas franceses y mexicanos, imagen y escultura de la vanguardia europea como Claudel, Bourdelle, Renoir, Matisse, Vlaminck, Rouault, Moore y Dalí. Dibujos de Millet, Degas y Modigliani en diálogo con lienzos de los maestros de la Escuela Mexicana de Pintura.

Auguste Rodin | ***Suzon*** | 1873 | Mármol blanco | 40 x 17 x 18 cm

Av. Revolución y Río Magdalena –Eje 10 Sur– Tizapán, San Ángel, México, D. F. | T. 5616 3731 y 5616 3761

Horario: 10.30 a 18.30 h. Viernes y sábados hasta las 20.30 h. Martes cerrado.

Edición: Museo Soumaya.Fundación Carlos Slim | Coordinación: Minerva Mogollán | Fotografía: Javier Hinojosa | Diseño: Diana Rivas
Impresión: Galas de México | Publicación de distribución gratuita | 8,000 ejemplares

MUSEO Soumaya

FUNDACIÓN Carlos Slim

PLAZA CARSO

EXPOSICIONES

- **Planta 1**: Intercambios entre mundos: de oro y plata
- **Planta 2**: El hombre y sus objetos
- **Planta 3**: Antiguos Maestros Europeos y Novohispanos
- **Planta 4**: Naturaleza y pinceles del Impresionismo a las Vanguardias
- **Planta 5**: Del México antiguo al moderno
- **Planta 6**: *La Era de Rodin*

Abierto todos los días de 10.30 a 18.30 h
Entrada gratuita

Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra 303
Col. Ampliación Granada | México, D.F.
C.P. 11529 | T 4976 0173

Estación de metro más cercana: Río San Joaquín

www.museosoumaya.org

MUSEO Soumaya
FUNDACIÓN Carlos Slim

Portada: **José Juárez** | ***San Agustín*** | Mediados del siglo XVII | Óleo sobre lienzo | 127.6 x 99.5 cm
Contraportada: **Raoul Dufy** | ***Los caballos rojos*** | c 1926 - 1953 | *Gouache* y acuarela sobre papel | 49.6 x 63.8 cm