

Título de la ponencia:

“La formación social de la Ciudad de México en el imaginario a partir de las formas estético- simbólicas, una lectura hermenéutica”.

Blanca Miriam Granados Acosta

Diseñador de la Comunicación Gráfica

Postulante a Maestra por la UACM (Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

en el programa: *Pensamiento y cultura en América Latina*

UNAM FESC (Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán)

Académica del departamento de Diseño y Comunicación Visual y de Ciencias de la Administración.

Campo 1

Av. 1° de Mayo s/n, Cuautitlán Izcalli Edo. de México

56 23 20 58

Tel. domicilio 55 17 47 77

granados.miriam@gmail.com

mairimacosta@yahoo.com.mx

A 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 **L**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, otros. En la pintura queda registrada en óleos, litografías, biombos, miscelánea, otros. La plaza como emblema representa la civilización. El orden y buen gobierno son representados con signos y símbolos. La arquitectura simboliza los poderes, el económico, político y religioso. Cabildo, Palacio e Iglesia forman el marco para la gran Plaza. La plaza 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 hermeneúticos-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 Plaza Mayor. Lugar donde la gente habita, vive y

comparte el espacio social, para luego llegar a las imágenes artísticas-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 durante 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. 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. Y la segunda obra, más tardía que la anterior, *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de (atribuida) Juan Antonio Prado hacia 1767. 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, en la intencionalidad original por la que fueron hechas y en el sentido adjudicado culturalmente.

La Hermenéutica 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 obras seleccionadas, hay una lectura que manifiesta la fractura y tensión entre los grupos sociales.

La hermenéutica a su vez, se complementa con instrumentos de análisis semióticos, el estudio del signo en su estructura indicativa, icónica y simbólica y 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 espacio social significa que no se construye un espacio a partir de su llegada y apropiación de un área, sino que se va tejiendo sobre un espacio territorial, llamado *lugar*. Una especificidad, una particularidad que rige en torno a una realidad social. El territorio así concebido se torna lugar 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, otras. Dicha configuración confluye en lo que se denomina *ciudad*.

Para entender el concepto de ciudad es necesario remontarse a las definiciones dadas en español más antiguas, pues además, en el caso que nos compete, coincide con el origen que tuvo la ciudad en el momento de su creación.

...diccionario de la lengua española de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611. Casi citando directamente a San Isidoro, en la entrada correspondiente a *ciudad*, Covarrubias escribió lo siguiente:

“*Ciudad*. Del nombre latino *civitas* ... De manera que ciudad es multitud de hombres de ciudadanos, que se han congregado a vivir en un mismo lugar debaxo de unas leyes y un gobierno. Ciudad se toma algunas veces por los edificios; y respóndele en latín *urbs*...”¹

De manera que ciudad está relacionada con urbanismo. El *urbanismo* se distingue de la barbarie, se urbaniza lo que se planifica. El diseño urbanístico partió del centro conquistado. 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 distribución del espacio tendrá como

¹ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* en Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. 1998. p. 32.

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 1573.²

El avance de los españoles y su posicionamiento dependía de su expansión y apropiación del espacio, o sea del territorio, 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, y otras manifestaciones gráficas donde se conserva su imagen.³

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” [Rojas-Mix, 1978]. 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 permitirá 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”.⁴

² Rojas-Mix, *La Plaza Mayor*. 1978. p. 83.

³ León Cázares. *La Plaza Mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes*. 1982. p. 23.

⁴ Rojas-Mix, *op. cit.*, p. 58.

Esta centralidad partió a su vez de la plaza. La plaza monopolizó la actividad y ella devino con el tiempo en el signo que simbolizó metafóricamente a la ciudad. La ciudad enterada representada en la plaza, fue no solo metáfora del espacio social, sino metonimia, el signo original la ciudad 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 ciudad urbanizada en torno a la plaza fue creada no por un conjunto de edificios y piedras que se planearon sobre ella, sino por sus habitantes que fueron tejiendo modos de vida en torno a ella. Ciudades de gobierno para el buen vivir, necesita de edificaciones que la contenga. 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, en primer momento como fortificación, de ahí su primer nombre Plaza de Armas, 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 emparrillado aparezca tan temprano en América, incluso mucho antes de que lo impongan las disposiciones legales, es simple; es consecuencia del carácter militar 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.⁵

A 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»...⁶

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

⁵ *Ibidem*, p. 81.

⁶ *Ibidem*, p. 82.

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 plaza 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 la actividad externa converge en el centro. La misma palabra traza, significa el lugar reservado para los habitantes de ultramar, el centro como lugar privilegiado y como lugar 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.⁷ P. 114

...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 grande 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 diariamente el mercado. *Todas las rutas principales terminan en ella.*⁸ *

Si la posición radial es centrífuga, del centro a los extremos, parece ser que más bien funciona de modo centrípeto, 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 al centro de la gran Plaza. Es necesario aclarar que la Plaza se constituye como *espacio público*, relaciones sociales, comerciales, políticas se practican en ella, por lo tanto las obras muestran esas relaciones que solo se dan entre los seres que las viven. La razón de *ser* de la plaza se encuentra en la misma gente. La gente es lo que le da significado, pues

⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁸ *Ibidem*, p. 192.

* El subrayado es nuestro. N. del A.

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 que queda registrada simbólicamente en imágenes que representan a la Plaza.

Las formas humanas de la sociedad colonial figurada en los óleos, muestran una sociedad 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 ambas obras, es el punto focal. En la obra 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 vértice invertido, un “chorro” humano se desprende de manera contenida. “La plaza en toda ciudad española es un centro de animación”, decían los viajeros. [Rojas-Mix, 1978].

La plaza como referente, es en realidad, según Rojas, “el punto de referencia de la ciudad colonial”. La plaza sintetiza y representa para las ciudades españolas la ciudad. Pues bien, la gente en ambas es la que las hace parecer “vivas”. Vivir es *ser*. El “ser” en el espacio y el tiempo es el “ser” en la ciudad, *con*-forma la identidad. La plaza metáfora de la ciudad, solo es el receptáculo que contiene a la sociedad. En estas dos obras se mira una vista urbana “comunicentrica”, según concepto desarrollado por Richard Kagan y el cual tomamos para este análisis. «...el término “vista comunicentrica” [...] alude a la sustitución de los componentes físicos de la ciudad – la *urbs* – por su faceta humana, la *civitas*” » [Kagan,1998]. De donde se desprende el valor que adquiere la gente que 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.⁹

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

En este sentido, [...] (las) vistas parecen ofrecernos la clave de las distintas maneras en que los habitantes de una ciudad 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.¹⁰

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 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 desde un contexto actual? La respuesta parece un poco sencilla, desde el punto de vista del lector empírico [Eco, 1992] que interpreta de manera inmediata lo que lee. 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

⁹ Kagan, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

excremento que la gente arroja a la calle sin recato o las emanaciones pútridas de perros y plantas que flotan en la acequia.¹¹

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. El que 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 representado? Las clases sociales parecen estar cada una dentro su propio espacio asignado, pero también y al mismo tiempo en franca convivencia con el otro. Al compartir el espacio físico, las diferencias sociales se diluyen, pasando inadvertidas y naturalizando las mismas. El atuendo, frailes, monjas, criollos, mujeres indígenas, niños, alabarderos, mendigos, cuerpos militares, dueñas, golillas, más, amén de más mujeres que hombres, una situación también poco recalcada; el tipo de actividad que desarrollan, compra-venta, platica informal, jinetes, tamemes, aguadores, indias con puestos, mujeres vendiendo pulque, otros tantos; así como el lugar que ocupan dentro de la monumental plaza hace de la narración una linda vista urbana, donde los valores estéticos y plásticos reducen la tensión.

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.¹²

El disturbio social, por el contrario, se muestra de varias maneras y de forma sutil. En el cuadro de Villalpando en la parte superior del mismo se ve la “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...”¹³

¹¹ Rubial García, *La Plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*. 1998. p. 39.

¹² *Ibidem*, p. 40.

¹³ Gutiérrez Haces et al, *Cristóbal de Villalpando*, 1997. p. 274.

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 es por medio de un signo que simbolizará el descontento social.

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 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 extremos inferior izquierdo se dirige al palacio en su carruaje escoltado por alabarderos, hasta indígenas que llevan sobre sus espaldas pesadas cargas”.¹⁴

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 y todos los demás van hacia el Palacio dándole la espalda al mundo del que está mirando. De lado derecho sucede lo mismo, las figuras de tres cuartos y casi de espaldas dan 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 hasta delante del Virrey va el indio de a pie y con carga inmensa sobre él, él mismo es el que sostiene la estructura social que oprime al pueblo.

Es muy importante resaltar, que en primer plano y al centro de la composición se encuentra la imagen del artista como anfitrión, presentando al mundo su creación.

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

¹⁴ *Ibidem*, p. 274.

gentío, cada tipo se destaca perfectamente, verdadero *tour de force* del anónimo pintor.¹⁵

El lector promedio encuentra elementos que por contraste de color en la composición suele percibirse como un área delimitada. Pues 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.¹⁶

Continuando con la lectura del texto, si la picota tiene un lugar destacado dentro de la composición, justamente porque es junto con la fuente de alguna 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.¹⁷

La sangre del ave sacrificada es la metáfora del castigo infringido al pobre, que frente al mundo y empequeñecido - las perspectivas no coinciden - muestra una insignificancia.

En paralelo y como contrapeso está la fuente, el agua clara y blanca crea otro punto de atención. Hay que recordar que el agua era también un bien público de donde la población se abastecía y 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 frente.

¹⁵ Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, 1946. p. 7

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ Rubial García, *op. cit.*, p. 44.

Sedano: "...era una columna alta con su pedestal, con el busto de Su Magestad en el remate, con manto y corona imperial, hecha de fierro dorado. Se quitó esta pirámide el año de 1790..." La columna 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.¹⁸

Luego otro incidente rompe con la armonía del conjunto, un hombre es apresado por hombres y mujeres, la escena es la que sigue:

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.¹⁹ P. 13 romero de terreros

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 insignificancia, la cual rompe con la armonía de todas las otras relaciones cordiales entre la gente. El lugar que ocupa dentro de la posición y la dirección cuentan también en la interpretación. De manera la escena se dirige hacia afuera del cuadro, mientras todo confluye hacia el

¹⁸ Sedano en Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 13.

centro, esta 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 mendigo 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 de manera 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 lo produce. Así como en el texto se da una lectura empírica y otra ideal, de parte del autor, 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 que lo plasma de manera inconsciente, perceptible para alguien que lo busca como, en este caso, 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, es decir en su relación con los objetos representados, y por ello es 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 texto y 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 del lector.

Las imágenes urbanas son creaciones estético simbólicas, que son algo más que las representaciones directas de la ciudad. Las vistas comunicéntricas de la gran Plaza no son solo 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 sus contemporáneos percibieron el mundo. El lector puede abordar el fenómeno desde la perspectiva de lo que se ve, leyendo en los elementos que configuran la imagen la coyuntura histórica.

Averiguando el equilibrio /tensión o la falta de este último, condición misma del signo que en ausencia- presencia tiene por función indicar, puede mostrar que la supuesta

armonía social está sustentada en las obras como algo, que por encima de la misma sociedad la estructura y la moldea, y que es, el factor económico. Las relaciones sociales no son más que el reflejo de las relaciones económicas.

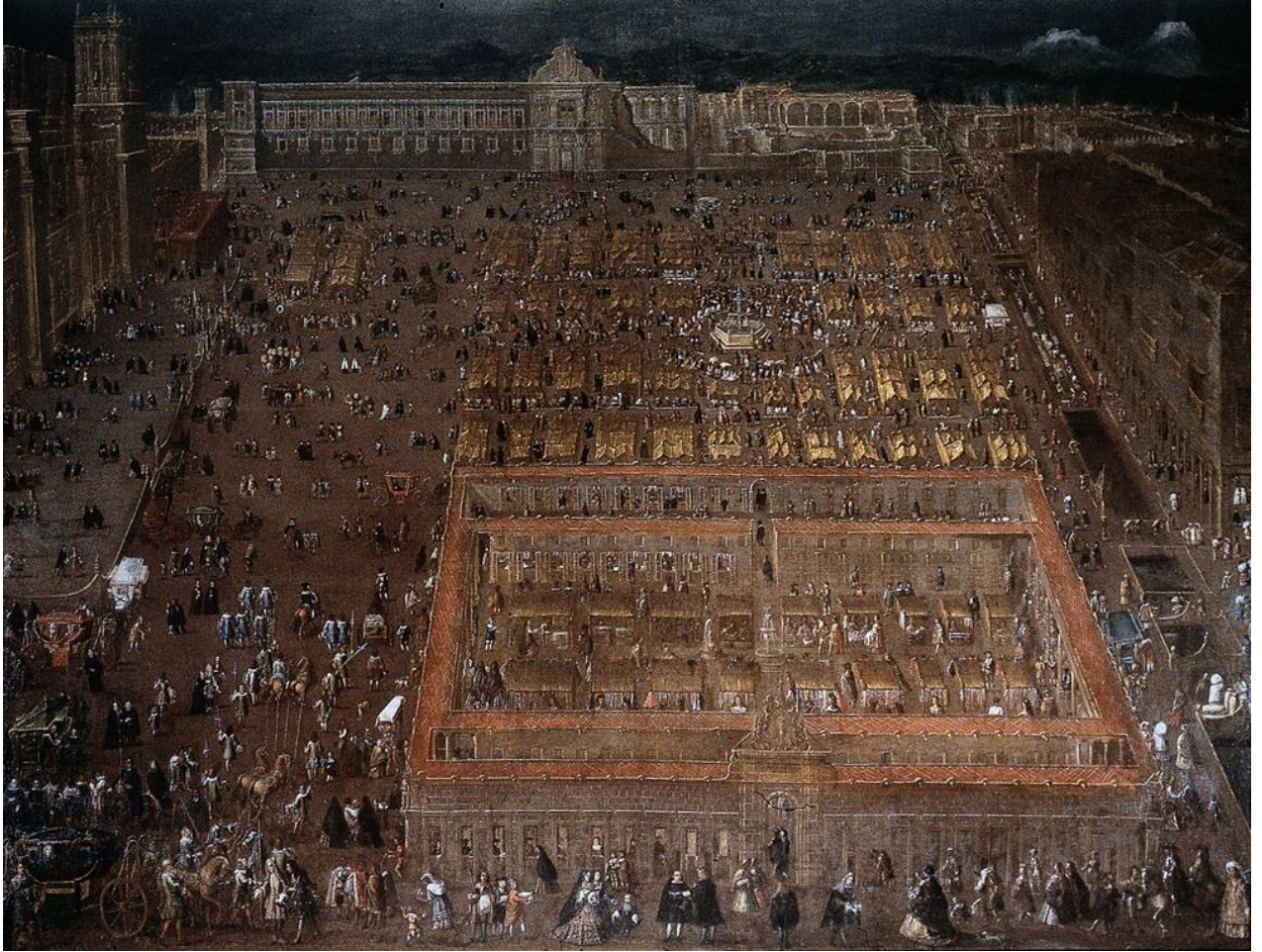
...históricamente la economía novohispana no pudo crear suficientes canales de distribución o comercialización, pues sin los mecanismos tradicionales, como el Baratillo, buena parte de la población habría quedado desbastecida; ni pudo crear una oferta de trabajo mejor remunerada que la que se presentaba en el comercio.²⁰ P. 392. Jorge Olvera

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, se trata más bien de una puesta en escena que revela, como en el documento escrito, una profunda división social enajenada a los mandatos de los poderes.

²⁰ Olvera Ramos, *El baratillo de la Plaza Mayor: la crítica ilustrada al comercio tradicional* en Lombardo de Ruiz, *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades*, 2000. p. 392.

BIBLIOGRAFÍA

- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de Hermenéutica Analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Itaca, 2005. 211 p.
- BURKE, Marcus. *Pintura y Escultura en Nueva España. El barroco*. México: Grupo Azabache, 1992. Colección *Arte Novohispano*. Dirección de la Colección: Guillermo Tovar y de Teresa.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. 404 p.
- GADAMER, Hans Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998. 316 p.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana et al. *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. Catálogo Razonado. México: Fomento Cultural Banamex, A.C. 1997.
- HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo*. Tr. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 510 p.
- KAGAN, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* /Colab. De Fernando Marías. Madrid: El Viso, 1998. 346 p.:il.
- LEGORRETA, Jorge, Coord. *La ciudad de México a debate*. México: UAM, Unidad Azcapotzalco, Ediciones Eón, 2008. 339 p.
- LOMBARDO, De Ruiz Sonia Coord. *El impacto de las reformas borbónicas en la estructura de las ciudades: un enfoque comparativo*. México, D.F.: Consejo del Centro histórico de la Ciudad de México, 2000. 401 p.:il. "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. 101p.
- ROJAS-MIX, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo instrumento de dominio cultural*. Barcelona, Muchnik Editores, 1978. 243 p.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII* /prólogo de M. Toussaint. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946. 15 p.
- TOUSSAINT, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. 309 p.



Imágenes urbanas comunicébricas.

VISTA DE LA PLAZA MAYOR

Christóbal Villalpando

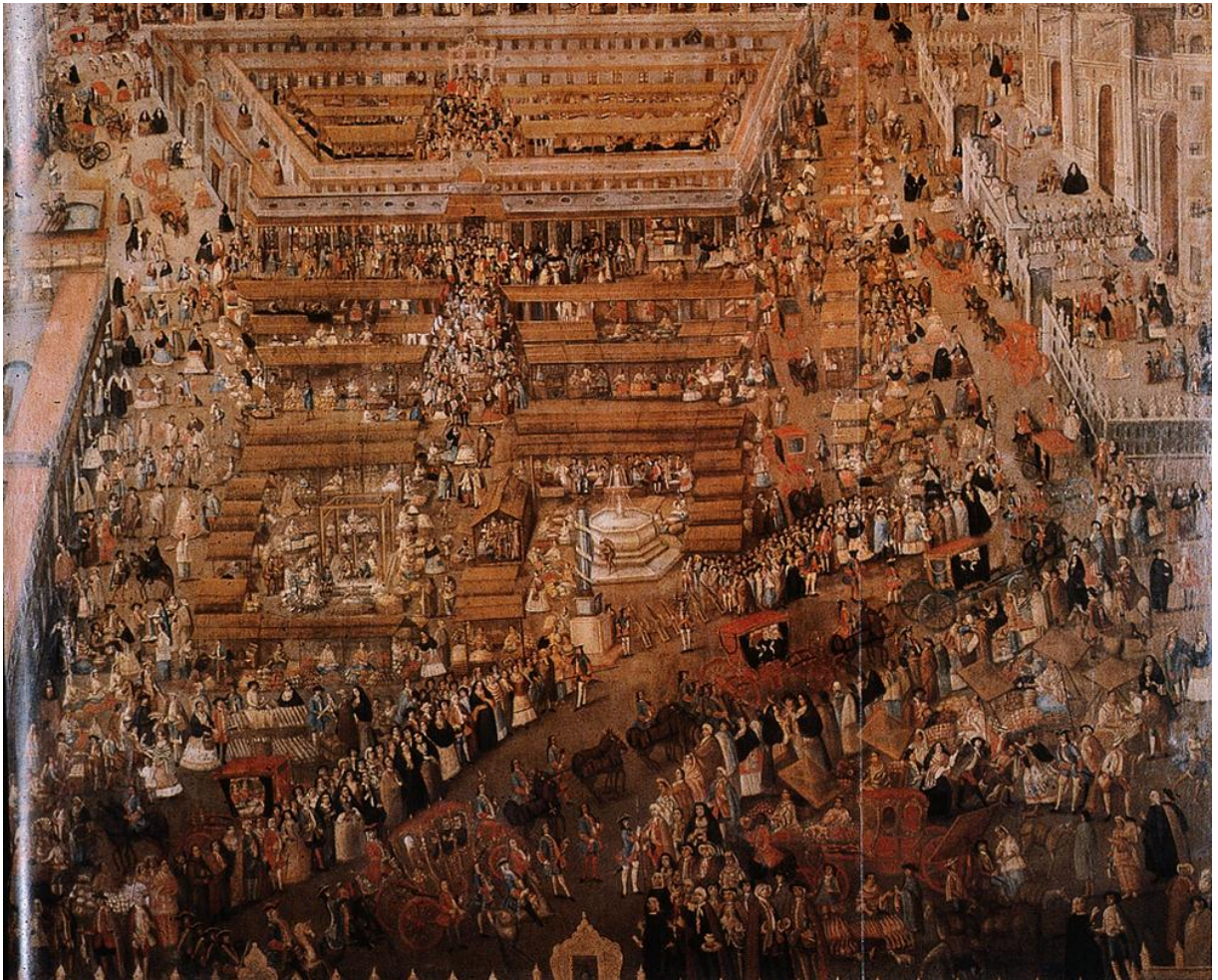
Óleo sobre tela

180 x 200 cm

Colección particular, James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath, Inglaterra

Maza (1964) sitúa esta obra hacia 1695 y Martínez del Río Redo (1994) 1702-1704.

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Foto: Ref. Bibl.



Imágenes urbanas comunicéntricas.
Plaza Mayor de la ciudad de México
Juan Antonio Prado.

1767

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia.

México, D. F.

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Foto: EVL.