La mujer indígena mexicana en la obra plástica del escultor Josep Cañas (1948-1955)

The indegenous Mexican woman in the plastic work of the sculptor Josep Cañas (1948-1955)

Lucas Lorduy-Osés

Universidad de Cantabria
Grupo de Investigación Arte y Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo.
Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander
lucaslorduy@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0557-206X
Fecha de envío: 4/3/2023. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 259-306.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.07
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Se estudia la obra plástica, pintura y escultura, realizada por el artista catalán Josep Cañas en México entre los años 1948 y 1955, centrada en la representación de las mujeres indígenas de ese país. Esta obra de marcado carácter indigenista, antropológico y etnográfico muestra la gran diversidad étnica existente, lo que se manifiesta mediante detallados retratos y escenas de la vida cotidiana. Todo ello en el marco de un compromiso ético y social del artista con las comunidades de los pueblos originarios, donde la mujer se encontraba todavía triplemente marginada: por indígena, por su género y por su pobreza.

Palabras clave: Josep Cañas; arte indigenista mexicano; escultura indigenista mexicana; mujeres indígenas mexicanas; pueblos originaros de México.

Abstract: This study examines the visual art –paintings and sculptures– created by the Catalan artist Josep Cañas in Mexico between 1948 and 1955, focusing on the representation of indigenous women in that country. This work, with its distinctly indigenist, anthropological, and ethnographic character, reveals the great ethnic diversity of the Mexican nation, manifested through detailed portraits and scenes of daily life. All of this within the framework of the artist's ethical and social commitment to the communities from the native peoples, where women were still triply marginalized: for being indigenous, for their gender, and for their poverty.

Keywords: Josep Cañas; Mexican indigenous art; Mexican indigenous sculpture; Mexican indigenous women; native peoples of Mexico.

*****

"He quedat lligat a Mèxic per l'obra que hi he fet. Aquesta obra és mexicana, no té altra raó de ser que aquesta". Josep Cañas.[1]

1 "He quedado ligado a México por la obra que he hecho. Esta obra es mexicana, no tiene otra razón de ser que ésta". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE,

El escultor catalán Josep Cañas i Cañas (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1905-El Vendrell, Tarragona, 2001)[2] viajó a México en el año 1948 para reencontrarse con sus colegas artistas exiliados tras la Guerra Civil española (1936-1939) y en búsqueda de ambientes de libertad y creatividad que no encontraba en la España franquista.

En México – se estableció allí hasta 1955– descubrió un nuevo mundo de paisajes, pueblos y ciudades, quedando especialmente fascinado por las comunidades y grupos indígenas que constituyeron, desde el primer momento, el centro de sus intereses estéticos y artísticos. El afecto hacia ellos, marcaría un compromiso personal con las distintas etnias y culturas prehispánicas vigentes, lo que plasmaría en vibrantes representaciones plásticas (Fig. 1).

Durante esos siete años de estancia, Josep Cañas viajó por todo el país conociendo y conviviendo con diversas comunidades indígenas, como los purépechas (tarascos) de Michoacán, los otomíes de Hidalgo y Morelos, los tarahumaras de Sierra Madre Occidental, los totonacas de Veracruz, los tzotziles de Chiapas o los zapotecas de Oaxaca, realizando un conjunto de más de doscientas cincuenta pinturas y dibujos,[3] que representaban tipos y costumbres de estos pueblos, destacando especialmente las figuras y retratos de mujeres indígenas, muchos de los cuales pasaron a convertirse en esculturas en sus talleres itinerantes de México DF y Oaxaca.

No obstante, estos trabajos no quedaron en México ya que el artista, a instancia de la Comisión mexicana para la III Bienal Hispanoamericana de Arte (Barcelona, 1955- 1956) —que se encargó de facilitar el transporte de las esculturas, documentación, permisos aduaneros, y con todos los gastos pagados—,[4] los trasladó a Barcelona para su exposición en la mencionada Bienal, quedando definitivamente en España.

Josep Cañas ya no regresaría a México, estableciéndose en Cataluña.

Este valioso patrimonio artístico, antropológico y etnográfico plasmado en esculturas, dibujos y pinturas de marcado carácter indigenista, ha permanecido en Cataluña desde entonces, estando reunido actualmente en la Fun-

---

Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992, p. 34.

2 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (HISTORIA HISPANICA), "José Cañas Cañas. Dibujante. Escultor", https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9750-jose-canas-canas

3 Los dibujos preparatorios para la realización de esculturas se convirtieron por sí mismos en un impresionante corpus antropológico, etnográfico y artístico. "Cañas és un gran dibuixant, un dibuixant de vocació, senzillament perquè és un gran escultor i ha necessitat el dibuix per al seu art". FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres" (José Manuel Infiesta, 1986), http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

4 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

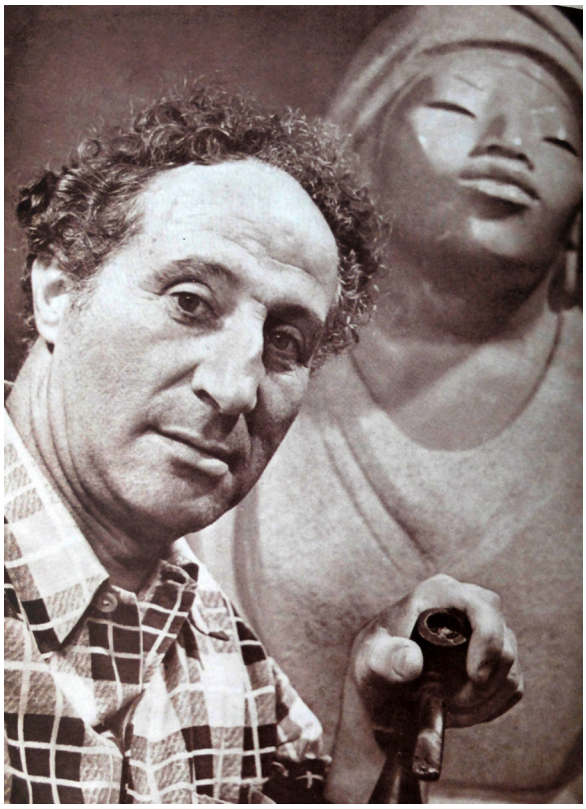


Fig. 1. *Retrato de Josep Cañas con escultura de mujer indígena al fondo*. H. 1955. Fundación Josep Cañas, Banyeres del Penedès (Tarragona)

dación-Museo Josep Cañas (Banyeres del Penedès, Tarragona),[5] en el Museo Deu (El Vendrell, Tarragona),[6] en el Museo de Arte Moderno de Tarragona, en el Ayuntamiento de Banyeres del Penedès y en colecciones particulares.

El objetivo de este trabajo es el estudio de una de las facetas más humanas y profundas de la trayectoria artística de Josep Cañas en México: la representación plástica, mediante pintura y escultura, de las mujeres indígenas a través de enfoques estéticos, antropológicos y etnográficos. Una amplia obra que plasmó a través de un proceso de observación e inmersión en la vida cotidiana de los pueblos originarios, con especial sensibilidad y empatía hacia la condición femenina.

Todo ello se llevará a cabo mediante un método cronológico-iconográfico-narrativo, con la finalidad de aunar de manera integral al autor con lo representado —la mujer indígena—, combinando el orden temporal de los viajes del artista por México, la descripción de sus pinturas y esculturas y la historia que cuentan.

5 FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Museu", http://www.josepcanas.cat/p/museu.html

6 MUSEU DEU, "El Blog del Museu Deu", https://museudeuelvendrell.blogspot.com/

1. Josep Cañas sale de España

A principios de septiembre de 1947, Josep Cañas salió de España a bordo del trasatlántico Magallanes desde el puerto de Bilbao rumbo a Nueva York, tras haber padecido incontables trámites e inconvenientes para conseguir un pasaporte, que le había sido sistemáticamente denegado por sus antecedentes catalanistas y republicanos mostrados con anterioridad y durante la Guerra Civil.

Paradójicamente, una casualidad propiciada por el propio régimen franquista le permitió realizar su ansiado deseo de alejarse de la opresora atmósfera cultural de la Barcelona de la época: el Instituto de Cultura Hispánica compró al artista una escultura mural en piedra —de 3 metros de longitud y cinco toneladas de peso— titulada "En las misiones", que había quedado en su taller como excedente de un encargo particular previo.[7] La intención de la mencionada institución cultural franquista era regalarlo a los Estados Unidos de América para hacer un homenaje a las misiones franciscanas españolas fundadas en los siglos XVIII y XIX en California; en realidad, una maniobra que giraba en torno al acercamiento del régimen franquista a esa potencia en el periodo de inicio de la Guerra Fría.[8] Esta adquisición llevaba consigo el nombramiento del artista como comisionado para desplazarse a California acompañando a la obra y dirigir su instalación en la misión franciscana de Santa Bárbara.

Josep Cañas no había sido represaliado tras la Guerra Civil y de alguna manera se había adaptado para sobrevivir en el ambiente artístico español de la posguerra como un autor de cierto prestigio. Esta situación habría sido posible porque a pesar de su antigua afiliación al sindicato Unión General de Trabajadores (UGT) y participación en la batalla del Ebro en el lado republicano —como cartógrafo— no se le consideraba una amenaza política directa. No obstante, se evidencia que el aparato del régimen no conocía, u obviaba, la notoria militancia política del artista: su estudio-taller había estado ubicado en la sede del "Ateneo Socialista de Barcelona" y ostentó el cargo de secretario del "Casal de la Cultura de Catalunya" entre 1937 y 1939. Además, algunas de sus esculturas emblemáticas, bien conocidas, tenían un marcado carácter político, como la titulada *Dinamiter*/Dinamitero (*Museu*

7 Un naviero catalán había encargado a Cañas dos relieves escultóricos con el tema de "Las Américas" para ornamentar la fachada de un edificio museístico, proyecto que no se llegó a concluir, quedándose el artista con las obras realizadas. KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", pp. 23-24.

8 MARZO, Jorge Luis, "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España" [en línea], 2006, pp. 21-30.

Nacional d'Art de Catalunya, 1937)[9] —que representa a un miliciano lanzando una granada contra el ejército sublevado— comprada ese mismo año por el Ayuntamiento de Barcelona regido por el partido político Esquerra Republicana de Catalunya. De la misma manera la escultura titulada "La Niobe" (1938),[10] desaparecida tras la Guerra Civil (existe una reproducción realizada posteriormente por el autor mediante fotografías, depositada en el Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedés), poseía una manifiesta intención de denuncia política al representar la figura de una madre protegiendo a sus hijos en el trascurso de los bombardeos de la aviación fascista sobre Barcelona en marzo de 1938.

La desinformación del régimen al respecto, o su desentendimiento en relación a esa militancia política, también se haría patente al ignorar otras obras del artista, de marcado signo anfifascista, realizadas durante la Guerra Civil en su faceta de dibujante. Estos dibujos que representaban trágicas escenas de heridos y muertos en los hospitales de campaña en el lado republicano del frente del Ebro (1938), siguiendo el modelo de Goya en los "Desastres de la Guerra", estaban realizados con la intención de ser enviados y expuestos en Paris, Londres y Nueva York como denuncia de las masacres cometidas por el ejército de Franco.[11] Otros dibujos en la misma línea serían los retratos de miembros de las Brigadas Internacionales, como el titulado por el propio artista como "Un ruso que viene a ayudarnos: se puede decir que viene a salvarnos la vida" (1938)[12] o los dibujos de personas horrorizadas o fallecidas en el transcurso de los bombardeos de la aviación fascista en el puerto de Tarragona en 1939 (Museo Josep Cañas).[13]

Esa posible "ignorancia" o permisividad del régimen franquista respecto al pasado político de Josep Cañas estaría relacionada con sus buenas relaciones sociales durante la posguerra, su amplio reconocimiento como artista y por su capacidad de hacer obras escultóricas, públicas o privadas, útiles —el artista resultaba provechoso— para el nuevo régimen y sus instituciones. Es el caso de obras como la escultura/retrato del pintor Zuloaga,[14] y las tituladas "Alegoría de la primavera" y "Alegoría del verano" (jardines de la

9 Dinamiter (Josep Cañas,1937), https://www.museunacional.cat/es/colleccio/dinamitero/josep-canas/037845-000

10 La Niobe (Josep Cañas, reproducción, *Fundació Josep Cañas*), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-444

11 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 21.

12 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 20.

13 FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres", http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

14 La figura del pintor Ignacio Zuloaga y su obra ya habían sido "apropiadas" y utilizadas por el franquismo. NOVO, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo", *Ondare*, 25 (2006), pp. 233-243.

mansión del empresario Julio Muñoz Ramonet, Barcelona),[15] "Cap de Crist" (actualmente en el Parque escultórico de Sitges, Barcelona), "Sant Joan" (parroquia homónima de Barcelona) o "Cristo yacente" (parroquia de Balsareny, Barcelona), todas ellas realizadas entre los años 1942 y 1947.

Estas obras serían muy bien valoradas por la crítica del momento, destacando los elogios del historiador y experto en arte Guillermo Díaz-Plaja en una publicación aparecida en el semanario *Destino* (Barcelona), tras la exposición de Josep Cañas en la Galería Argos (Barcelona, marzo de 1943):

> "Acabo de ver la Exposición de Escultura de J. Cañas en las Galerías Argos. Y me ha sorprendido como una ráfaga de viento fresco y fuerte que viniera del campo, de la Naturaleza misma. Después de tantos deliquios, de tanta postura afeminada, ¡qué rico chorro de energía de juventud, de ancha y atlética hermosura! ¡Qué espléndido desinterés hacia grupos o escuelas y que sincera extravasación de salud corporal y espiritual! ¡Qué limpia y alegre fortaleza la de la bellísima mujer que sonríe en el centro, altiva como una diosa y sonriente en la plenitud de su mismo triunfo! La Exposición de J. Cañas no es sólo una exhibición de belleza. Es, sobre todo, una lección de humanismo, de equilibrada claridad, de sinceridad humana, al margen incluso de la preocupación estética. Lección de engendrador, de padre, más que de artista. Lección de creador".[16]

Para la misma exposición destacaría otra crítica, también en la revista *Destino*, en este caso realizada por su editor Joan Teixidor, enmarcada en un ámbito que intentaba "recuperar el esplendor cultural de la Barcelona de los años treinta y ofrecer a la burguesía liberal catalana un nuevo espacio de información y comunicación".[17] Esta crítica decía así:

> "Es innegable que José Cañas se ha planteado el problema de la escultura con un entusiasmo desbordante, buscando para su obra un marco de verdadera grandeza […] La extraordinaria ambición de este escultor se expresa incluso en la variedad de temas […] Su obra significa un retorno a una expresión realística que se place, sobre todo, en el carácter y en la atmósfera. Por eso, es quizá en las esculturas de carácter más explicativo —retratos de [Joaquim] Mir y [Ignacio] Zuloaga; 'Maternidad', figura de San Francisco— donde el artista logra dar una nota más personal e inconfundible […] En algunos bustos de mujer la dulzura de los rostros se tiñe de una sentimental alusión a un espiritualismo muy de principios de siglo".[18]

---

15 Julio Muñoz Ramonet fue un polémico empresario establecido en Cataluña en la órbita del franquismo. Su mansión de la calle Muntaner de Barcelona se situaba en la antigua finca "Can Fabra" y es la sede actual de la Fundación Muñoz Ramonet.

16 DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "La saeta en el aire. Sobre un escultor", *Destino,* Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p. 10.

17 RIPOLL, Blanca, "La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco", *Amnis* [en línea], 14 (2015), https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/173126/1/655035.pdf

18 J. T., "Las Exposiciones de los Artistas. J. Cañas", *Destino*, Barcelona, 298 (3 de abril de

Josep Cañas se había especializado, ya desde antes de la Guerra Civil, en una escultura en el ámbito del movimiento *noucentista* siguiendo al escultor rosellonés Aristide Maillol (1861-1944) y en la línea de otros escultores catalanes contemporáneos como Josep Clarà o Manolo Hugué,[19] en la que se plasmaba de manera destacada la figura humana, tanto en esculturas de cuerpo entero como en bustos, y especialmente la figura de la mujer, como se muestra en su obra *Repòs* (1940),[20] un desnudo femenino que fue adquirido en diciembre de 1944 por el desaparecido Museo de Arte Moderno de Barcelona tras su muestra en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada ese mismo año en Montjuic.[21] Sería también el caso de otras obras como la titulada "La pirámide/Primavera" (Museo Josep Cañas),[22] fechada en 1936, un desnudo femenino en el ámbito del *noucentismo* que ganó el primer premio de escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Barcelona, 1942).

En este contexto, en febrero de 1947, Josep Cañas había conseguido realizar una exposición individual en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid), filmada por el noticiario NO-DO y comentada elogiosamente por el crítico de arte José Camón Aznar en el diario ABC (Madrid) haciendo referencia, especialmente, a una escultura titulada "Ramona" (H. 1940) que se expone actualmente como escultura pública en El Vendrell, (Tarragona).[23] Respecto a esta escultura, un desnudo femenino cuyo modelo era la propia pareja del artista, el crítico de arte decía:

> "No hay himno más apoteósico a la alegría del mundo que ese cuerpo de mujer en gran formato, con todos sus volúmenes tersos henchidos de savia endémica. Creemos que esta es una de las esculturas más sensacionales de la

1943), p.11, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

19 El *noucentismo* es un movimiento cultural y artístico surgido en Cataluña a principios del siglo XX que propugnaba un arte "puro", ordenado, equilibrado y de calidad, acudiendo a la tradición clásica mediterránea como fuente, con el fin de superar el esteticismo modernista. D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (UNED), 2 (1988), pp. 333-354.

RIVAS, Mercedes, "Hacia un nuevo lenguaje escultórico", *Cuadernos Fundación Mapfre*, 41 (2009), pp. 6-49.

20 Repòs (Fundació Josep Cañas), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-566

21 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 23.

22 La pirámide/La Primavera (Fundació Josep Cañas, 1936), https://www.museuobert.cat/ca/museu-josep-canas/fjc-51

23 "Ramona" se expone actualmente como escultura pública en la plaza Ramona Macipe (El Vendrell, Tarragona). FUNDACIÓ PER A LA DIFUSIÓ DEL PATRIMONI MONUMENTAL CATALÀ, "Escultura Ramona Macipe" (Josep Cañas, reproducción en bronce, H. 1966-2000 del original en piedra H. 1940), El Vendrell, Baix Penedès, https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=20948

moderna plástica española. Pocas veces una maestría nos ha arrebatado con toda la gama plástica, como en la obra del escultor Cañas".[24]

También con motivo de esta exposición, el conocido historiador marqués de Lozoya, a la sazón director general de Bellas Artes, junto al crítico de arte Eugenio d' Ors —cuya teoría sobre estética sustentaba una versión mistificada del arte *noucentista* en el ámbito del franquismo—[25] propusieron su ingreso en la Academia de San Fernando (Madrid) con una cátedra de escultura, "porque hacía falta una apertura de estilo, una ráfaga de aire mediterráneo, de vida, en el mundo de la escultura castellana".[26]

El artista no aceptaría dicho nombramiento porque quería ser libre y a ser posible salir de España. Como él mismo decía: "Aquí es demostra que a Catalunya potser hi ha més Quixots que a Castella".[27]

En este contexto, a finales de septiembre de 1947, como se ha mencionado, Josep Cañas llegaría a Estados Unidos comisionado por el Instituto de Cultura Hispánica para la instalación de su relieve escultórico allí titulado *Spirit and works of the Franciscan Missions in California*; una escena muy estereotipada relativa a la llegada de la cultura española a Norteamérica, a través de la imagen de un monje que porta un libro y enseña a una indígena los rudimentos de la religión católica, junto a dos indígenas enmarcando la acción y una carabela al fondo.[28]

En Nueva York, Cañas trabaría amistad con el historiador de arte Josep Pijoan, facilitándole éste contactos con el mundo artístico. En la embajada española de Washington le recibieron afectuosamente y comenzó a trabajar a la espera de la llegada de su obra escultórica. Realiza dibujos y esculturas de encargo, pero ese no sería su interés.

A mediados de diciembre llegó, por fin, su trabajo escultórico a Nueva York y desde allí se envió en barco hacia San Francisco (California). Josep Cañas realizaría ese trayecto en tren. Ya en California, tras diversas vicisitudes instalará, en 1948, el mencionado relieve en los jardines de la misión de San Carlos Borromeo (Carmel, Condado de Monterrey) y no en la misión de Santa Bárbara como estaba previsto[29] Además, realizará también para la

---

24 CAMÓN AZNAR, José, "Un escultor y un pintor", *ABC*, Madrid, 12825 (9 de marzo de 1947), p. 7.

25 MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, "Eugenio D'Ors: Del noucentisme a la estética dirigida", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 629-642.

26 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 25.

27 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 25

28 *Spirit and works of the Franciscan Missions in California* (Carmel, California, 1947), https://image.wmsm.co/678370c328887/mision-san-carlos-borromeo-de-carmelo-carmel-by-the-sea-44.webp?quality=80&width=1280

29 ALCOLEA, Fernando, "La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados

misión de Carmel una escultura de cuerpo entero representando a fray Junípero Serra.

Josep Cañas, nuevamente muy bien relacionado socialmente a través del consulado español, se hace muy popular como artista entre la alta sociedad californiana. Es invitado a conciertos, cenas y recepciones, y vuelve a recibir encargos de retratos escultóricos particulares, como en el caso de la "aristocrática" familia *Lymann*, que le encarga un busto de su hija, o de la familia *Vanderbild*, que le solicita una escultura de su caballo de carreras "Burning Dream", ganador de múltiples concursos. También recibiría otros pedidos, como el de una estatua ecuestre del militar español Gaspar de Portolà, Gobernador de las Californias. Estos proyectos nunca los llevaría a cabo.

Josep Cañas ya aparece en ese momento como un artista o personaje famoso en diarios y revistas californianas; le encargan ilustraciones para libros, en su faceta de dibujante, se realizan exposiciones de sus apuntes y bocetos escultóricos —como los realizados en el Bronx Park (Nueva York)— organizadas por la *Carmel Art Assotiation* y le proponen como director de un centro de arte. Se ve obligado a una intensa vida social, le llueven los encargos; pero a él no le interesa nada de eso. No deja de insistir en que el arte que quieren los norteamericanos no es arte: "S'ha de ser sincer i buscar la veritat".[30]

Con ese fin se plantea ir a México donde espera encontrar su fuente de inspiración. Se pone en contacto con amigos en ese país, como el ingeniero catalán republicano exiliado Josep Bertrán Cusiné[31] y con el cónsul mexicano en San Francisco, al que ya conocía. La decisión ya estaba tomada. Consigue rápidamente el visado, se dirige a Los Ángeles y de allí parte en tren hacia México, a donde llegaría a mediados de agosto de 1948.

2. México y sus pueblos indígenas como elección artística

En 1935, Josep Cañas había sido becado por la Generalitat de Catalunya para completar su formación artístico-escultórica en Londres. Allí centraría su actividad en el estudio y dibujo de la escultura clásica en el *British Museum* y en la *Royal Academy of Arts*. Su gran descubrimiento en el Museo Británico, más allá de los clásicos de Grecia y Roma, sería la galería dedicada a México y Centroamérica con sus objetos de arte precolombino de las culturas mesoamericanas, olmeca, maya, mixteca y azteca. Allí le impresionaría es-

Unidos (1850-19509", en BASSEGODA, Bonaventura y DOMÉNECH, Ignasi, *Mercat de l'art, col.leccionisme i museus (2022)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, p. 32.

30 "Hay que ser sincero y buscar la verdad". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 27.

31 ENCICLOPÈDIA.CAT, "Josep Bertran i Cusiné", https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-bertran-i-cusine

pecialmente el sentido escultórico de piezas como las cabezas labradas en piedra de la cultura totonaca (periodo clásico, años 600-900) encontradas en el centro ceremonial de El Tajín (Veracruz) y la escultura *Xiuhcóatl*, mítica serpiente de fuego de la cultura azteca o mexica, realizada en basalto (periodo posclásico, 1325-1521) procedente de Texcoco.

Para Josep Cañas, que desconocía las culturas precortesianas, este acercamiento a su patrimonio artístico le generaría un gran impacto. Con posterioridad, doce años más tarde, nada más llegar a México, se interesó inmediatamente en su estudio y análisis plástico, convirtiéndose en un asiduo visitante del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (México DF) y asistente a las sesiones de la prestigiosa Escuela Nacional de Antropología (ENAH), donde ya trabajaban profesores y estudiantes españoles, lo que le vincularía inmediatamente con el mundo indígena del pasado y el presente.

Josep Cañas tendría en ese museo una experiencia que marcó su sensibilidad estética. En una de sus visitas observó a un indígena que contemplaba, embelesado, la escultura de un antiguo ídolo: "era tanta la pureza étnica del indio que me lo imaginaba mirándose en un espejo hecho de piedra. Tan extraordinaria era la semejanza de ese ser actual que parecía el modelo que sirvió al escultor azteca en unos tiempos heroicos".[32]

Esas emociones visuales le llevarían a realizar apuntes y dibujos coloreados de personas indígenas tomados a vuelapluma en las calles, en los "tianguis" o en las peregrinaciones a santuarios, con el propósito de trasladarlos a la escultura.

El primer taller de artista de Josep Cañas, ubicado en el último piso del Hotel Mancera (la antigua mansión de la marquesa de Selva Nevada, México DF), quedó enseguida cubierto en sus paredes por una variedad de dibujos y pinturas al pastel/ gouache de indígenas, especialmente de mujeres, en retratos o mostrando sus atuendos y actividades cotidianas. Además, comenzaría a realizar esculturas en base a dichos bocetos, ya que conseguir "modelos vivos" de indígenas era prácticamente imposible por cuestiones culturales:

> "Entraba y salía [del hotel], provisto de grandes carpetas, una cartera llena de herramientas para dibujar colgando del cuello y un aspecto de poseído que hacía que nunca nadie supiese adónde iba. Ni tampoco yo mismo lo imaginaba. En alguna ocasión, llegaba a lugares abruptos, llevado por vehículos cuyas piezas se quejaban, descontroladas por caminos infernales. Yo debía tener la figura de un aventurero recorriendo el país en busca de tesoros".[33]

---

32 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*, Zapopan (Jalisco)/Barcelona, El Colegio de Jalisco/Viena Ediciones, 2003, pp. 18-19.

33 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 20.



Fig. 2. *Camarera del Hotel Mancera (México DF).*
Josep Cañas. H. 1948. Pintura al pastel/gouache.
Museo Deu, El Vendrell (Tarragona). Fotos (2-35) del autor

Los bocetos serían cada vez más detallados. Antes de comenzar a dibujar o pintar en calles o mercados analizaba como un etnógrafo el escenario y el ambiente circundante, y lo que estimaba como más importante: la figura humana y de manera especial la de la mujer, su rostro y su semblante. Después estudiaba la vestimenta, el modo en que las mujeres sujetaban sus faldas, como colocaban los pliegues de sus blusas, las vueltas que daban a las fajas, etc.

En Ciudad de México, cuando veía un grupo de indígenas con características de etnia común intentaba apreciar diferencias individuales en semblantes, ademanes, expresiones, vestido o adorno, para trasladarlos a la representación plástica en retratos y figuras de personas concretas (Fig. 2). Otras veces realizaba una síntesis de los aspectos esenciales, lo que consideraba característico de los individuos del conjunto, dando énfasis a los rasgos físicos más marcados y tratando de reflejar el temperamento o carácter del grupo. Todo ello para mostrar en sus obras el espíritu y la personalidad de cada una de las etnias; en definitiva, su idiosincrasia.

El resultado de esta labor, casi de antropólogo y etnógrafo, será un trabajo plástico de utilidad científica que también mostrará la personalidad artística del autor.

Para el mes de mayo de 1949, Josep Cañas ya había realizado setenta y cinco pinturas en torno al mundo indígena mexicano, que fueron muy valoradas por los antropólogos por su valor científico y artístico. La investigadora del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) Carmen Cook de Leonard comentaría:

> "La obra de Cañas no puede evaluarse con los mismos conceptos de la crítica del arte con que se analizan las pinturas, cuyos autores generalmente tratan de proyectar su propia personalidad en el lienzo. El pintor que trata de captar el espíritu de todo un grupo étnico es ya un antropólogo. No busca sus temas exclusivamente por inspiración o por lo que le atrae, sino que para él es importante localizar lo típico. [Como un etnólogo] señala los rasgos que separan a un grupo de otro: en suma, lo que es característico. En esto tiene el pintor la ventaja sobre el fotógrafo. El pintor puede fundir en un retrato lo idiosincrático de todo un pueblo, dando énfasis y exagerándolos […] Los varios modelos escogidos por Cañas en un grupo tienen ese aire de raza común, pero también su alma propia, su vanidad particular en las pequeñas diferencias del vestido y del adorno; y algún ademán o expresión que les da su distinción. Pintando se conoce, y Cañas está conociendo a todos los indios de México. [Pero] no porque Cañas se sumerja en el alma nativa, dejan sus cuadros de tener la personalidad del pintor. Un Cañas se reconoce entre los cuadros de otros pintores".[34]

En el mencionado estudio-taller del Hotel Mancera, Josep Cañas llevaría a cabo su primera obra escultórica de temática indigenista; la titulada "La dolça càrrega/La dulce carga" (H. 1948) (Fig. 3) que representa a una madre indígena —de una etnia no definida— que porta en su espalda a su hijo de corta edad. Una imagen real que se podía observar en las calles de México DF y en todo el país, que ya había constituido con anterioridad un tema estereotipado en la pintura y dibujos de Jean Charlot,[35] Diego Rivera[36] y otros artistas mexicanos.

Respecto a esta escultura de Josep Cañas, expuesta posteriormente en la "Sala Decor" (Ciudad de México, 1952), la escritora y crítica de arte española Margarita Nelken, exiliada en ese país, haría hincapié en la figura de la mujer indígena, que reflejaba una situación de marginación no resuelta tras el proceso revolucionario y que se mantenía en un momento de expansión

34 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 30.

35 Madre cargando un niño a la espalda (Jean Charlot, 1934, Los Angeles County Museum of Art), https://collections.lacma.org/node/227895?parent=592864

36 Mujer cargando a un niño (Diego Rivera, 1936, Los Angeles County Museum of Art), https://collections.lacma.org/node/193046





Fig. 3, izq. *La dulce carga*. Fig. 4, dcha. *Sacerdotisa*. Josep Cañas. H. 1948 y 1950. Yeso patinado. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

económica en México (1946-1952), descartando en dicha escultura cualquier tipo de alegoría nacionalista:

> "Una india descalza, con las trenzas peinadas, cargada de un sentido de eternidad, a veces confundida dentro de la idea de una inmovilidad diría resignada y ancestral, es convertida por Cañas en un movimiento de ritmo y gracia únicos, hasta el punto de nacer una especie de escultura cargada de serenidad y al mismo tiempo dignidad humana casi indescifrable […]
>
> La indita de 'La dulce carga', en el forzoso estatismo de la materia, camina, e incluso lo hace con ese trotecito de nuestros indígenas, agobiados por el peso multisecular que carga sobre sus pies descalzos".[37]

37 NELKEN, Margarita, "Exposición Cañas", *Revista Hoy* (México DF), 807 (9 de agosto de 1952), apéndice Arte, s. pág.

La temática de esta escultura, la indígena que porta a su bebé a las espaldas, que se podría incluir en lo que se ha denominado "Mexican curious",[38] fue tomada por Josep Cañas al margen de los planteamientos mexicanos sobre el indigenismo en el arte —que oscilaban entre lo folklórico, lo nacionalista y lo político— simplemente buscando el principio original o esencia del modelo observado, tal y como lo había aprendido bajo los postulados de la escultura *noucentista* catalana.[39]

En la mencionada exposición Cañas también exhibiría otra de sus esculturas con temática relativa a la mujer indígena: sería la titulada "Sacerdotisa" (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 4), que representa con detalle a una orgullosa mujer yalalteca (de Yalálag, Sierra Juárez, Oaxaca) de etnia zapoteca, con su vestido tradicional, tocado y adorno pectoral.

En lo sucesivo toda la obra de temática indígena de Josep Cañas, tanto pintura como escultura, quedaría al margen de la realizada por artistas mexicanos anteriores o de la misma época, situándose en lo que se podría denominar como arte "secular o secularizado" en cuanto a su independencia del arte politizado que se venía realizando en México desde la Revolución.[40] Así, Cañas podría coincidir con los artistas mexicanos en algunos temas, como la representación de la mujer indígena, pero la manera de hacer y su intencionalidad serían diferentes.

Con esas esculturas iniciales de temática indígena mexicana, "La dolça càrrega/La dulce carga" (1948) y "Sacerdotisa" (1950), Josep Cañas ya comenzaba a cambiar su estilo artístico: manteniendo reminiscencias de la escultura *noucentista* catalana, que dominaba técnica y expresivamente, transitará de una "plasticidad mediterránea", apacible y extrovertida, a otra de tipología "mexicana precolombina" —similar a la que había observado en el Museo Nacional de Arqueología de Ciudad de México— que mostraría un recogimiento hacia el interior, pareciendo querer condensar el drama o el orgullo de los pueblos originarios.

---

38 David Alfaro Siqueiros acuñó el término "Mexican curious" para referirse de manera peyorativa a la producción artística, popular y folclórica, que él consideraba superficial, estereotipada y que se basaba en una simplificación de lo mexicano, en lugar de profundizar en los postulados revolucionarios. Sin embargo, Diego Rivera y Frida Kahlo vieron en ese arte popular una fuente valiosa de inspiración para la creación de sus obras. INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, "Rivera, Diego, Mexican Paintings, Pulquerías (Diego Rivera), Anotaciones", https://icaa.mfah.org/s/es/item/734208#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299

39 D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista…", p. 333.

40 ARROYO, Sergio Raúl, "México. Las lecturas del cuerpo", en ARROYO, Sergio Raúl y FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel, *L'art mexicain 1920-1960. Éloge du corps*, Madrid, Ediciones El Viso, 2013, pp. 180-182.

3. El contexto histórico de la obra de Josep Cañas: los indígenas y su plasmación en el arte mexicano de la posrevolución (1920-1950)

Con la independencia de México a principios del siglo XIX se proclamaría la igualdad de todos sus ciudadanos sin importar su origen étnico o cultural. No obstante, las élites criollas dirigentes equipararían igualdad con homogeneidad, utilizando sus propios referentes: la lengua española, una cultura de tipo occidental en el marco del capitalismo y la religión católica.

En estas condiciones, la multiplicidad de grupos indígenas existentes quedó totalmente al margen de ese proyecto pasando a constituir un problema para la nueva nación.

A principios de la década de 1920, tras la Revolución mexicana, los indígenas componían aproximadamente un tercio de la población, frente a un 60% de mestizos,[41] en el marco de un proceso integrador nacionalista gubernamental, que promovía un cambio cultural e identitario mediante el mestizaje, con el fin explícito de integrar a los indígenas en las condiciones citadas o hacerlos "desaparecer".[42]

En la década de 1930, especialmente durante el mandato de Lázaro Cárdenas, se establecieron políticas indigenistas,[43] utilizando la educación y la acción social para integrar en la nación a los indígenas de manera solidaria y no mediante la eliminación de sus lenguas vernáculas, usos y costumbres, reconociendo además a sus autoridades tradicionales. Esta situación permanecería más allá de la década de 1950. No obstante, el proceso de mestizaje y la emigración del campo al medio urbano en época del desarrollismo —iniciada hacia 1940— favorecieron un paulatino abandono de sus idiomas y tradiciones.

En cualquier caso, entre las décadas de 1940 y 1950, se hablaban en México todavía más de 50 idiomas indígenas diferentes, manteniéndose las singularidades de otros tantos grupos étnicos, conformando al país como un grandioso mosaico cultural. Paradójicamente, esa diversidad era muchas veces menospreciada, evidenciándose una discriminación hacia los indígenas

41 Los mexicanos de origen europeo constituirían aproximadamente un 10% de la población. SIERRA, Justo, *Textos. Una antología general*, México DF, UNAM, 1982, pp. 191-197.

42 NAVARRETE, Federico, *Los Pueblos indígenas de México*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008, p. 39.

43 RODRÍGUEZ SORIANO, Roberto, "Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales", en REYNOSO, Manuel, VIRTO, María Centeocihuatl, ESCOBEDO, Isadora y JUÁREZ, Irving (coords.), *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025, pp. 173-174.

que denotaba un racismo latente: "Se les tildaba de flojos, sucios o tontos, complejos originados básicamente por la ignorancia y la falta de información acerca de su forma de ser, ya que evidentemente el hecho de ser diferentes a los demás no los tornaba de ninguna manera en inferiores".[44]

Una cuestión que en muchos mexicanos presentaba una fuerte contradicción ya que, en general, se admiraba a los antepasados de esos mismos indígenas y a las culturas ancestrales previas a la Conquista.

Desafortunadamente, a pesar de los esfuerzos oficiales, los indígenas seguían en unas condiciones de inferioridad, siendo explotados y en ocasiones maltratados, viviendo en economías de subsistencia y etiquetados despectivamente como "indios" o "inditos".

La pobreza de los pueblos y comunidades indígenas se manifestaba en esa época especialmente en las mujeres —cuestión que llega hasta la actualidad— ya que eran, a su vez, discriminadas respecto a los varones en la educación y en los ámbitos productivo, social y político, quedando a su cargo solo el trabajo agrícola de la "milpa" para autoconsumo,[45] las labores de artesanía y el comercio informal, así como el cuidado de la familia.

3. 1. Representaciones plásticas de la figura de los indígenas en la etapa posrevolucionaria

En esta época, etnógrafos y artistas plásticos/visuales, inmersos en el citado proceso integrador nacionalista, generalmente no mostrarían la diversidad étnica del país, presentando una asimilación entre los distintos grupos indígenas y los mestizos. En realidad, desarrollarían una ficción antropológica mediante imágenes que aportaban un aspecto de semejanza y uniformidad del país. Así, destacaron escenas de la cultura popular mexicana —fiestas, tradiciones y rituales— y facetas de la vida laboral de artesanos y jornaleros, mostradas de manera inespecífica. Junto a ello se reflejaría también el acceso de las clases populares a la educación y a la cultura urbana. Esto se manifestará en muchos casos en el muralismo, con buen ejemplo de ello en algunos ciclos realizados por Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública (Ciudad de México), que presenta estas situaciones aplicadas a una clase social "indígeno-mestiza" de manera genérica. No obstante, Rivera señalaría excepcionalmente en alguno de estos murales a un pueblo maya, indiferenciado,[46] o concretando un poco más, a las mujeres indígenas "tehuanas",

44 SCHEFFLER, Lilian, *Grupos indígenas de México*, México DF, Panorama Editorial, 1986, p. 15.

45 Sistema ancestral de cultivo simultáneo de maíz, frijol y calabaza. También de chiles, tomates y "quelites" (diversos tipos de verduras comestibles).

46 Sin diferenciar entre los diferentes grupos: Yucatecos, Tzotziles, Tzeltales, Lacandones, Choles y otros.

aunque sin mencionar su etnia específica zapoteca, mujeres muy conocidas en México por su tradición y matriarcado cultural.

3. 2. La imagen de la mujer indígena en la plástica mexicana (1920-1950)

La utilización de la figura de la mujer indígena/mestiza era materia común en el discurso plástico nacionalista y político de muchos artistas mexicanos desde mediados de la década de 1920. Tanto los pintores —Diego Rivera,[47] Roberto Montenegro,[48] Gabriel Fernández Ledesma[49] y otros— como los escultores, por ejemplo, Carlos Bracho,[50] Ernesto Tamariz[51] o Francisco Zúñiga,[52] la emplearon con la finalidad de establecer plásticamente imágenes arquetípicas representativas de la nación a través de figuras simbolistas; unas imágenes que tendían hacia lo unitario, disolviendo las diferencias étnicas y obviando el reconocimiento multicultural. Así, se promovió plásticamente la idea de la mujer indígena como un ser rural, con una corporeidad de carácter político-identitario, concebida como una fusión entre la imagen de la mujer precortesiana y la campesina mestiza contemporánea; un estereotipo femenino que se asumió como heredero de las raíces fundacionales del país y pilar originario de una línea histórica única que debía allanar las distinciones entre mexicanos en pro de una tipificación exclusiva de la nación.[53]

Los artistas mexicanos que transitaban en estas corrientes trastocaron los modelos canónicos academicistas y realizaron una relectura del cuerpo femenino indígena. Esto daría lugar a un prototipo globalizante que condensaba aspectos políticos y psicológicos, todavía cargados de un peso religioso católico encubierto por el laicismo imperante. Esto se mostraría plásticamente en un conjunto de temas ampliamente repetidos por los artistas, como el aura sagrada de la maternidad, el misterio que envuelve lo autóctono, el amor nostálgico por la tierra, el culto a la vida bucólica y la inocencia del

47 La molendera (Diego Rivera, 1924, Museo Nacional de Arte INBA, México DF), https://munal.emuseum.com/objects/105

48 Tehuana (Roberto Montenegro, H. 1950, Colección Banco Nacional de México), https://es.pinterest.com/pin/544231936205543746/

49 El peinado (Gabriel Fernández Ledesma, 1935, Colección Blaisten, México), https://museoblaisten.com/Obra/1905/El-peinado

50 La raza (Carlos Bracho, 1938, Colección Eduardo Bracho), https://www.cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=26

51 Cabeza de la Patria (Ernesto Tamariz, 1950, Colección Hermanos Tamariz Mascarúa), https://assets.dmagstatic.com/wp-content/uploads/2019/06/latino-arts-project-exhibit-4.jpg

52 Suave Patria (Francisco Zúñiga, 1951, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2656/Suave-Patria

53 India (Rómulo Rozo, 1936, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2549/India

"buen indio", que con frecuencia se vieron como valores o emociones consustanciales a México.

En las representaciones plásticas, especialmente en la pintura y dibujo, la morfología corporal de la mujer indígena se estableció en un entorno escenográfico pleno de rostros morenos, fiestas comunitarias, cabellos trenzados, sombreros y rebozos, en una especie de "edén recuperado anterior a la conquista española" o bien previo a la modernidad urbana surgida en la época del porfiriato. La mujer indígena se mostraba, así, en parajes rurales y en escenarios campesinos que se convertían en un lugar ideal para la construcción de estereotipos a través de las indumentarias, de la presencia de arquitectura popular, el ganado, los sembrados y a veces con una perspectiva de fondo, donde se observan volcanes, como el Iztaccíhuatl o el Popocatépetl, cumbres que emergen en el paisaje como símbolo de ese "añorado/recuperado edén". Todo ello en un intento de conseguir unos arquetipos nacionalistas posrevolucionarios que borraran otras miradas internas, diluyendo lo específico o particular, dando un sentido selectivo a la denominada "mexicanidad".[54]

En la escultura también se trató de amalgamar visualmente la identidad de la mujer indígena asociando, muchas veces, maternidad y trabajo. La sistemática evocación de su capacidad de reproducción sería una obsesión temática asociada permanentemente a la condición femenina y por ende a la identidad nacional. Así las indígenas serían, muchas veces, representadas llevando en su regazo y protegiendo a sus hijos, los próximos ciudadanos conformadores del futuro de la patria.[55] De la misma manera el trabajo de la mujer indígena y mestiza quedaría como arquetipo de la prosperidad en el devenir nacional.[56]

Entre estas representaciones de la mujer indígena un caso singular sería el de Luz Jiménez, una indígena *nahua* que fue modelo y arquetipo femenino en las escuelas libres de pintura y escultura,[57] así como en los inicios de la pintura mural. Su rostro con largas trenzas y cuerpo ataviado con vestidos regionales o en su desnudez, fueron captados por pintores, escultores y también fotógrafos/as como Edward Weston y Tina Modotti.[58]

---

54 BARBOSA, Alma, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16 (2019), pp. 5-20.

55 Familia campesina (Mardonio Magaña, H. 1930, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2143/Familia-campesina

56 La molendera (Mardonio Magaña, H. 1930-1932, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2145/La-molendera

57 Luz Jiménez (Jean Charlot, 1924, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/1788/Luz-Jim-nez-

58 Madre nahua, Luz Jiménez y su hija Conchita (Tina Modotti, H. 1926-1927, Museum of Modern Art, MoMA), https://www.moma.org/collection/works/51195

No obstante, existían también excepciones que se apartaban de ese arte nacionalista y político, que si bien mantenían la temática indigenista no tendrían propósitos doctrinarios o didácticos, centrándose en el terreno formal, en la técnica y en la composición. La figura de la mujer indígena sería interpretada, así, en un plano cada vez más cercano a la subjetividad expresiva[59], desprovista de símbolos, pero con múltiples significados como la belleza,[60] la sensualidad,[61] la esencia primigenia[62] o en relación a su singularidad étnica o etnográfica.[63] En este último aspecto destacará especialmente la obra realizada por la artista española exiliada Manuela Ballester (Valencia, 1908-Berlín, 1994) entre los años 1945 y 1953, con pinturas y bocetos que representan a las mujeres de distintas etnias y pueblos indígenas mexicanos con sus atuendos tradicionales.[64]

4. Primer viaje de Josep Cañas al Estado de Oaxaca (1948): las indígenas zapotecas tehuanas

Josep Cañas llegaría al istmo de Tehuantepec invitado por su amigo el ingeniero Josep Bertrán Cusiné, que iba a viajar a Oaxaca y Chiapas para la construcción de la carretera Panamericana encomendada a la empresa de obras públicas "El Águila" creada por la familia catalana Bertrán.

En esa región de Oaxaca, en concreto en las ciudades de Santo Domingo de Tehuantepec, San Blas Atempa y Juchitán de Zaragoza, el objetivo de Cañas era conocer a las legendarias mujeres indígenas de etnia o ascendencia zapoteca: las "tehuanas" (denominadas también como "istmeñas", "paisanas" o *didjazá*). Unas mujeres que habían cautivado a viajeros y artistas —pintores, fotógrafos y escritores— desde el siglo XIX por su belleza, cos-

59 Indias (José Clemente Orozco, 1947, Museo Nacional de Arte, México), https://munal.emuseum.com/objects/1937/indias?ctx=92869f25-5328-45cd-8adb-382185cea406&idx=11

60 Mancacoyota (Alfredo Ramos Martínez, 1930, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2487/Mancacoyota

61 Mujer con abanico (Francisco Arturo Marín, H. 1935, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2152/Mujer-con-abanico

62 Bebedora de lluvia (Francisco Arturo Marín, H. 1940, Colección Blaisten), https://museoblaisten.com/Obra/2148/Bebedora-de-lluvia

63 India oaxaqueña (Ramón Cano Manilla, 1928, Museo Nacional de Arte),, https://munal.emuseum.com/objects/474/india-oaxaquena?ctx=47470356-2647-4347-a1b8-a4a9205c71e1&idx=10

64 CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Ministerio de Educación, cultura y Deporte, 2015, pp. 59-99 y 128-139.

tumbres y vestuario,[65] pero especialmente por su comportamiento social en régimen de igualdad con los varones.[66]

Estas mujeres permanecían allí y constituyeron para Josep Cañas una deslumbrante visión plástica:

> "Si el clima tropical predomina en la zona, también lo hacen las elegantes siluetas de las mujeres tehuanas, estatuas de bronce moviéndose por trenes, mercados y donde sea, mercadeando diligentes, dando la impresión de un matriarcado perfecto. Pero nunca pierden el proverbial encanto de su figura, de una femineidad exultante".[67]
>
> "Parecían cariátides portadoras de jícaras en la cabeza, llenas de frutas, caminando descalzas, exhibiendo una cadencia de movimiento como si avanzasen sobre alfombras esponjosas […] Si la media calabaza que les sirve de canasta está rebosante de carbón, la llevan en la cabeza con la misma galanura que si se tratase de una cesta de flores. Tan arraigado tienen estas mujeres el hecho de mostrarse airosas que uno llega a imaginarse si al nacer ya llevan marcada esa desenvoltura […]".[68]
>
> "La estampa de cariátides vivientes, de aire desenvuelto, contrasta con la apariencia de encogimiento y servidumbre que expresa la india en general"[69].
>
> "Recuerdo una estampa digna de un gran pintor. Al cruzar el río Tehuantepec unas tehuanas lo atravesaban a nado con un solo brazo, ya que el otro, levantado, sostenía el hatillo de la ropa de las sirenas de piel morena. Al llegar a la otra orilla, en un abrir y cerrar de ojos, se vistieron con una rapidez increíble […] aunque sólo llevasen dos prendas, un huipil [blusa] y una faldilla".[70]

Josep Cañas se percataría de la riqueza de esas sencillas prendas que destacaban por sus bordados de vivos colores que las enaltecían:

> "Visten un huipil rojo con bordados de color amarillo y, a veces, una cinta de seda que les ciñe los pechos […] El huipil y la amplia faldilla floreada son las únicas prendas para cubrir un cuerpo que se mueve libre, cadencioso […] por eso no acostumbran a cargar niños pequeños envueltos en el rebozo, esa pieza nacional, para no perder el aire estatuario. En cambio, utilizan el rebozo a modo de chal, o sea como un adorno y hecho de telas finas".[71]

---

65 Río Juchitán/Baño de Tehuantepec (Diego Rivera, 1956, Museo Soumaya, Ciudad de México), https://mvmstudios.com/portfolio-item/museo-soumaya-murales-mosaicos-mvm-studios/

66 REINA AOYAMA, Leticia Mayola, "Las mujeres zapotecas del istmo de Tehuantepec-México en el siglo XIX", *Nuevo mundo. Mundos nuevos* [en línea], 2015, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68503 MATTA ABBUD, Alexa, "Tehuanismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec", *Designio*, 3 /2 (2021), pp. 86-106.

67 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.

68 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 28-30.

69 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.

70 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 28.

71 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 339.



Fig. 5. izq. *Martina, flor de Juchitán*. Josep Cañas. H. 1948. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 6, cent. *Tehuana*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 7, dcha. *Chica cruzando el río*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Deu, El Vendrell

En base a todas estas observaciones Josep Cañas realizaría diversas pinturas mostrando la esbeltez y elegancia de estas mujeres tehuanas-zapotecas, con sus vestidos tradicionales,[72] tal y como lo hicieron en los años 30 y 40 Diego Rivera,[73] Miguel Covarrubias[74] o Frida Kahlo;[75] esta última realizaría, incluso, autorretratos con dicha indumentaria tradicional, que se había convertido en un símbolo de la identidad mexicana ya que, aunque eran solo vestiduras indígenas en sus orígenes, poseían también una influencia de la época colonial con sus bordados y encajes.

En Juchitán, Josep Cañas llevó a cabo, además, el retrato de una indígena que posó como modelo. Esta pintura que fue titulada por su autor como "Martina, flor de Juchitán, compendio de finuras que el trópico genera con

72 Los indígenas tehuanos (Josep Cañas, 1948, *Museu Deu*, El Vendrell, Tarragona), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-tehuanos/

73 Baile en Tehuantepec (Diego Rivera, 1928, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), https://coleccion.malba.org.ar/baile-en-tehuantepec/

74 La Tehuana (Miguel Covarrubias, 1940-1950, Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma), https://collections.gilcrease.org/object/021475

75 Autorretrato como tehuana (Frida Kahlo, 1943, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México), https://www.fridakahlo.org/self-portrait-as-a-tehuana.jsp

admirable profusión" (*Museu Deu*, El Vendrell) (Fig. 5), mostraba la belleza exótica de esta tehuana y su porte orgulloso y aristocrático.

Posteriormente, Cañas realizaría en su estudio de Ciudad de México dos esculturas tituladas "Tehuana" (Museo Josep Cañas) (Fig. 6) y "Chica cruzando el río" (*Museu Deu*, El Vendrell) (Fig. 7), que muestran la delicadeza y gracia de estas indígenas evidenciando, a su vez, su carácter solemne y mayestático. Sin embargo, los rostros de estas esculturas carecen de detalle y por tanto de individualidad, resultando un trabajo plástico que fusionaría de manera arquetípica la idea de la mujer zapoteca-tehuana.

5. Viaje al Estado de Michoacán (1949): las mujeres indígenas purépechas

En 1949, Josep Cañas viaja a Michoacán, a su capital Morelia y a Pátzcuaro, a orillas del lago homónimo. Su intención principal era asistir y conocer la fiesta del día de difuntos que celebran los indígenas purépechas de la isla lacustre de Janitzio.

Las observaciones y primeras obras pictóricas del artista se centrarían en la actividad comercial de las mujeres purépechas en los coloristas tianguis y habitaciones-negocio de Pátzcuaro destinados a la venta de comestibles, alfarería, cestería y productos de artesanía de madera (Fig. 8). Estas tareas tradicionales eran llevadas a cabo siempre por estas mujeres emprendedoras, que además de elaborar y vender manufacturas para turistas eran capaces de fabricar desde muebles a canoas de madera.

Estas indígenas habían participado históricamente en muchos procesos y movimientos sociales en Michoacán, luchando contra injusticias y opresiones, desde la época precolombina hasta la colonial y durante el proceso revolucionario,[76] habiendo sido por este motivo objeto de interés para los artistas plásticos y estudiosos de la etnografía.[77]

Tras la Revolución, las purépechas fueron capaces de crear cooperativas agrarias para la subsistencia familiar e incluso participar en las luchas agraristas, en la década de 1920, a través de Ligas femeniles en apoyo al "Movimiento por la expropiación a latifundistas en Michoacán". Este movimiento, encabezado por el líder agrarista Primo Tapia de la Cruz, defendía a las mujeres indígenas —considerándolas "esclavas de los esclavos"— y las hizo

76 "Mujeres purépechas: fuerza, tradición y amor que sostienen una cultura", Momentos y memorias Mx, 2025, https://www.youtube.com/shorts/HrkKgdDBPvc?feature=share

77 Mujer tarasca. Retrato (Morelia, Michoacán, 1890-1900, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-39388 Indígena tarasca. Retrato, (Morelia, Michoacán, H. 1892, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-39503



Fig. 8. *Mercado purépecha/Tarascos*. Josep Cañas. 1949. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

partícipes de la lucha, desafiando tanto al poder de los hacendados como a las tradiciones de su propio pueblo que las relegaba al silencio.[78]

Josep Cañas conoció a estas indígenas todavía en un marco de ambigüedad, pues si bien se encontró con unas mujeres industriosas que participaban activamente en la vida económica y social de las comunidades, constató que todavía estaban sometidas a los varones del grupo:

> "Cargado con los utensilios para trabajar, me dirigí al embarcadero [de Pátzcuaro para ir a la isla de Janitzio]. Por el camino me encontré con un conocido de la isla, un tarasco medio cacique. No caminaba ni ligero ni seguro y su mujer, robusta, compacta, iba cargada como una burra delante de él. Al pasar a mi lado el hombre me dijo 'hola amigo, si quiere ir a la isla está invitado y, siempre que quiera, en casa tiene cobijo. Y si yo no estoy encontrará a la gorda'. La gorda era su hija que, si todavía no tenía pretendiente, se lo merecía".[79]

Para sorpresa de Cañas, sería la mujer del cacique la encargada de pilotar la canoa "con la misma delicadeza con que el violinista mueve el arco para arrancar melodías al instrumento". Al llegar a la isla conocería a su

78 REINOSO, Irving, *Primo Tapia de la Cruz. El mártir del agrarismo de Michoacán*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2025, pp. 21-23.

79 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 100.

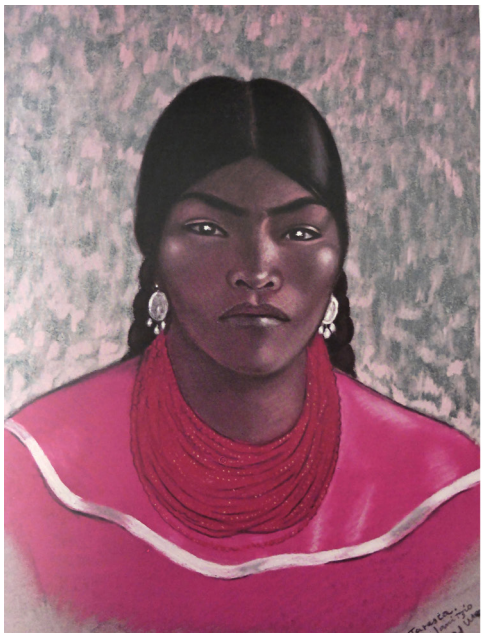



Fig. 9, izq. *La Monna Lisa de la isla de Janitzio/Tarasca*. Fig. 10, dcha. *Tarahumara* Josep Cañas. 1949. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

hija, Cecilia, que se convertiría en musa del artista y modelo de varias de sus obras.

Josep Cañas quedaría deslumbrado nada más ver a Cecilia, a la que denominaría "La Monna Lisa de la isla de Janitzio", e inmediatamente emprendió su tarea, realizando un apunte febril del rostro de la muchacha "curtido por soles y vientos",[80] vislumbrando una futura escultura en bronce del magnífico modelo.

Posteriormente, Cañas realizaría una detallada pintura de esa muchacha ("Tarasca. Isla de Janitzio", *Museu Deu*, El Vendrell, 1949) (Fig. 9) luciendo sus mejores ropas y aderezos: unos collares de coral de imitación y unos pendientes de bisutería. Sin embargo, la joya era su propio rostro: ovalado, con ojos grandes, almendrados y expresivos, de color café oscuro; con pómulos prominentes, una nariz recta, bien proporcionada; labios carnosos, bien definidos; una piel cobriza y un cabello negro liso color azabache, con raya en medio, recogido en dos trenzas. Todo ello enmarcado por un huipil de color púrpura, que realzaba sus rasgos faciales inconfundiblemente purépechas.

Este interés por el retrato/representación de la mujer purépecha coincidiría con trabajos fotográficos de carácter etnográfico realizados entre las

80 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 107.

décadas de 1920 y 1940,[81] y con obras de algunos artistas, como Carlos Mérida, que llevarían a cabo obras gráficas en relación a la cultura popular mexicana.[82]

6. Viaje a Sierra Madre occidental (Chihuahua, 1949): las mujeres tarahumaras

En su autobiografía,[83] Josep Cañas documenta la miseria y la indefensión que padecían los tarahumaras en su reducto de la Sierra de Chihuahua; sin embargo, mostrará también cómo hombres y mujeres habían conservado una cultura propia, una visión del mundo y una manera personal de presentarse como individuos, como *rarámuris* —"los de los pies ligeros"—que es el término utilizado por ellos mismos para autodenominarse, por su carácter seminómada, ya que se movilizaban por el territorio según las necesidades del grupo.

En sus pinturas y dibujos, Cañas pone el foco nuevamente en la mujer, tal y como había realizado la fotografía etnográfica desde finales del XIX hasta la década de 1940, mostrando una notable evolución en modos y atuendos de las tarahumaras.[84]

Cañas ya no encuentra mujeres indígenas desnudas de cintura para arriba como mostraban las fotografías decimonónicas,[85] ni con el rostro pintado tal y como recogió el fotógrafo mexicano Agustín Casasola a mediados de la década de 1930.[86] Ahora se presentaban —hacia el año 1950— siempre con el

81 Mujer tarasca (Michoacán, H. 1920, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-163203. Mujer tarasca de frente (Raúl Estrada Discua, Carapán, Michoacán, H. 1938-1946, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM), https://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/3320/1/3403.png

82 MÉRIDA, Carlos, "Purépecha-Tarasco (Michoacán)", *Carpeta/Porfolio: Trajes regionales mexicanos*, México DF, Editorial Atlante, 1945, https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/purepecha-tabasco-michoacan

83 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 162-197.

84 Los indígenas tarahumaras (Jospep Cañas, 1949, *Museu Deu*, El Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-taraumaras/

85 LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, pp. 158-159. Joven tarahumara peinada a la mexicana, Chihuahua (H. 1892-1893), https://www.rchav.cl/imagenes5/articulos/alimonda/foto_11.htm

86 Mujer tarahumara con el rostro pintado, retrato (Casasola, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-389962. Mujer tarahumara sentada, retrato (Casasola, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-389890

cuerpo cubierto por una indumentaria compuesta por una blusa rectangular, falda amplia con pliegues o volantes, faja, sandalias y una banda o collera en la cabeza, que solía tener un color rojo, a diferencia con los hombres que la llevaban siempre solo de color blanco.

En los retratos ejecutados por Cañas se muestra el gusto de las indígenas tarahumaras por el adorno, como pendientes y collares hechos de piezas triangulares de concha sujetas en hilos de cuentas o semillas y otros abalorios de color rojo y azul. Además, muestra cómo la belleza de las jóvenes indígenas no se adaptaría al ideal clásico occidental (Fig.10), en coincidencia con otras diversas descripciones etnográfico-antropológicas:

> "El modelo de belleza tarahumara no se aviene a nuestro ideal clásico ni tampoco se conforma al gusto moderno. Constituyen el primer requisito los muslos gordos [para hombres y mujeres], y tanto es así que a las personas bien parecidas se les llama 'de una buena pierna'. Otro elemento esencial de la belleza es el porte erguido. En la cara, los ojos son lo que más atrae la atención, y los más admirados son 'los de ratón', que es la mayor alabanza que puede hacerse del aspecto personal de cualquiera. Gustan, asimismo, de las cabelleras lacias […]".[87]
>
> "El modelo de belleza femenina [está] encarnado por las formas redondeadas y llenas, lejos de la delgadez, condición que le permite tener más garantías de supervivencia y de atender a los suyos ante la eventual hambruna que se presente. La 'belleza' en cualquier caso, sea del hombre o de la mujer, es opinión generalizada buscarla, no tanto en los atributos físicos, como en los valores y actitudes de las personas, por ello, el hombre busca en la mujer que sepa criar a los hijos, cuidar la casa y hacer tortillas de maíz".[88]

7. Viaje al Valle del Mezquital (Estado de Hidalgo) y al Valle de Toluca (1948-1950): las mujeres otomíes

Josep Cañas entró en contacto con las comunidades otomíes, el grupo étnico más numeroso y extendido por México,[89] en una de sus incursiones como "etnógrafo" en el valle del Mezquital (Hidalgo), en el municipio de *Ixmiquilpan*, una zona pobre y agreste en la que solo se cultivaba el maguey para extraer fibras de tejidos o extraer el aguamiel con el fin de fabricar posteriormente el pulque.

Cañas nuevamente centraría su atención en las mujeres indígenas, tanto en su actividad laboral como hilanderas (Fig. 11) —"nunca dejan de hilar ixt-

87 LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración…*, p. 158.

88 ACUÑA, Ángel, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri (Chihuahua, México)", *Gazeta de Antropología*, 25/2 (2009), p. 7.

89 Principalmente en el Estados de Hidalgo y en otras zonas de Veracruz, Querétaro, Puebla, Michoacán, Tiaxcala, Guanajuato y Morelos.





Fig 11 izq. *Hilanderas otomíes en Valle del Mezquital*. Josep Cañas. 1950. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 12, dcha. *Mujer otomí*. Josep Cañas. 1950. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

le, la fibra de maguey, como si un fatal designio de Cloto, la Parca hiladora, las tuviese sometidas al ritual de hilar e hilar continuamente"—[90] y como vendedoras en los tianguis. Realizaría una importante serie de pinturas y dibujos en este contexto,[91] representaciones muy naturalistas que con anterioridad solo se habían reflejado mediante fotografías para estudios antropológicos a principios del siglo XX.[92]

Josep Cañas daría un paso más, efectuando detallados retratos de primer plano y pinturas donde se muestra de manera minuciosa la indumentaria tradicional de las otomíes: blusa con bordados, falda y *quechquémitl* (chal de forma triangular) de lana o algodón con bordados geométricos, florales o zoomorfos (Fig. 12) que, igualmente, solo se habían plasmado en antiguas fotografías, reunidas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

90 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 117.

91 Los indígenas otomís (Josep Cañas, 1948-1950, *Museu Deu*, El Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-otom%C3%ADs/

92 Mujer otomí hilando (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://bitacoraculturalblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/10/mujer-hilando-ok.jpg



Fig. 13, izq. *Una otomí oriunda de las tierras altas de Toluca*. 1948. Fig. 14, cent. *Doncella otomí vestida de galas perfecta*. 1948. Fig. 15, dcha. *Mujeres otomíes. Mercado Ixmiquilpan*.1950
Josep Cañas. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

(México)[93] y en las litografías realizadas por el pintor Ramón Sosa Montes ("Sosamontes"), en el año 1936, en el curso de la denominada "Misión Universitaria del Valle del Mezquital",[94] obra gráfica que se conserva actualmente en el *Phoenix Art Museum* (Arizona, Estados Unidos de América).

Josep Cañas continuaría en la región de Toluca (Estado de México) su labor artística, realizando retratos y pinturas de carácter etnográfico de las otomíes que se prestaban como modelos; es el caso de obras como las tituladas: "Una otomí oriunda de las tierras altas de Toluca pasea una salud perfecta, con la piel del rostro tersa y las mejillas con el color encendido de una manzana camuesa que la protege de la blancura perpetua del Nevado de Toluca" (1948) (Fig. 13), y "Doncella otomí vestida de galas perfectas que luce en la festividad de Toluca" (1948) (Fig. 14).

Nuevamente se ha de resaltar lo novedoso e inusitado de estas pinturas, ya que el artista despliega un detalle y colorido que hasta el momento no se habían desarrollado en México para esta temática etnográfica (Fig. 15), con la

93 Mujer otomí sentada, retrato, 1897 (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37858 . Mujer otomí con sombrero (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-231315. Mujer otomí de perfil/Mujer huave de San Mateo (Oaxaca, H. 1930, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37918

94 LÓPEZ HERNÁNDEZ, Haydée, "La Misión Universitaria del Valle del Mezquital en México (1936): ¿indigenismo o antropología liberales", *Revista de História da UEG*, 13(2), 2024, pp. 1-27.

salvedad de las ya mencionadas pinturas y dibujos realizados por la artista española Manuela Ballester.[95]

8. Viaje al norte del Estado de Veracruz (1949-1950): las mujeres totonacas

En diciembre de 1949, Josep Cañas inicia una expedición a Totonacapan, el país de los totonacas, en concreto a la Selva de Tajín y a Papantla, acompañando al antropólogo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (México), Ángel Palerm Vich, un ibicenco del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) que se había exiliado en México en 1939. Se trataba de una expedición destinada a realizar un trabajo de campo del proyecto "Tajín-Totonaca" (Instituto Nacional de Antropología y *Smithsonian Institution*) para estudiar su cultura, organización social y la relación con el entorno. Josep Cañas, como invitado, se centraría en su trabajo pictórico de carácter etnoantropológico, que plasmaría siguiendo los consejos de su camarada.

Cañas realizaría nuevamente dibujos y pinturas de las indígenas totonacas dando énfasis a los retratos (Fig. 16) y a la representación del comportamiento de la mujer en la vida social.[96]

Las comunidades totonacas estaban organizadas en torno a las familias, siendo las mujeres muy respetadas por los varones del grupo; estas tenían actividad laboral en la agricultura —podían ser propietarias de tierras por herencia— y en el comercio al menudeo. No obstante, como en otros pueblos indígenas, una gran parte de su tiempo estaba ocupado por los trabajos domésticos y el cuidado de los hijos (Fig. 17), cuestión que se mantiene en la actualidad:

> "La mujer era la primera que se levantaba, para quitar la ceniza de las brasas enterradas en el fogón, y encender el fuego con la leña estibada […] Tomaba una porción de nixcomel [maíz ya cocido con agua de cal] para lavarlo, e iniciar su molienda en el metate; sobre la lumbre se calentaba el agua del atole, ahora el café, y junto, iba calentando los frijoles; cuando el esposo se levantaba, ella estaba ya volteando las tortillas en el comal y en condiciones de servir el desayuno: frijoles con chile, tortillas y atole".[97]

A pesar de todos los trabajos, las mujeres cuidaban su presencia: se maquillaban y vestían con inmaculadas blusas y faldas blancas, fajas bordadas

95 CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio*…, pp. 59-99 y 128-139.

96 Las indígenas totonacas (Josep Cañas, 1949-1950, *Museu Deu*, el Vendrell), https://es.pinterest.com/museudart/los-ind%C3%ADgenas-mexicanos-de-josep-ca%C3%B1as/los-ind%C3%ADgenas-totonacas/

97 MELGAREJO, José Luis, *Los totonacas y su cultura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, p. 125.



Fig. 16, izq. *Mujer totonaca*. 1949. Fig. 17, cent. *Mujer totonaca con niño*. 1949-1950.
Fig. 18, dcha. *Muchachas totonacas*.1950
Josep Cañas. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

de color rojo, una especie de pañuelo blanco en la cabeza, y las solteras trenzaban su cabello con cintas multicolores (Fig. 18).

Cañas destacaría en estas mujeres su carácter sonriente y alegre, en coincidencia con el apelativo "caritas sonrientes" que los arqueólogos aplicaban a las figuras escultóricas de sus antepasados precolombinos.

9. Viaje al Estado de Oaxaca (1950): las mujeres yalaltecas (zapotecas)

En 1950, Cañas realizó un viaje al Estado de Oaxaca, a la ciudad de Yalálag (actualmente Villa Hidalgo), situada en la denominada comarca de Sierra de Juárez, para conocer y plasmar en su obra plástica a sus habitantes indígenas, los yalaltecas, pertenecientes a la cultura/etnia zapoteca. Estos indígenas eran célebres en el ambiente académico de México ya desde la década de 1920, cuando la Dirección Nacional de Antropología encargó censos etnográficos y estudios de diversos aspectos culturales de esa etnia, que se consideraba "muy indígena, primitiva y remota".[98]

Estas investigaciones que se encuadraban en otras relativas a los grupos étnicos de origen maya, en Oaxaca y Chiapas, determinaron que las particularidades de cada una de las etnias no se considerasen como raciales, sino culturales —especialmente en relación al idioma—ya que debido al mesti-

98 FUENTE, Julio de la, *Yalálag, una villa zapoteca serrana*, México DF, Centro de Desarrollo Indígena, 2012, p. 2.



Fig. 19. *Mujer yalalteca*.
Josep Cañas. 1950.
Pastel/Gouache. Museo Deu,
El Vendrell

zaje no existían elementos claros y exclusivos que caracterizasen físicamente a unas respecto a otras.[99]

Josep Cañas a la hora de catalogar su trabajo se encontraría con esa dificultad, optando por asignar la identidad de cada grupo o individuo indígena solo en relación a su origen, ya fuera regional o local.[100] Así, las mujeres indígenas representadas en sus obras realizadas en Yalálag (Oaxaca) serían denominadas mujeres "yalaltecas", aunque la etnia mayoritaria de esa población fuera la zapoteca.

Cañas, como la mayoría de los antropólogos y etnólogos de la época, centraría su trabajo plástico en la plasmación de la fisionomía, vestido, peinado y costumbres de los indígenas.

El artista mostraría así a las mujeres yalaltecas con sus tradicionales vestidos, huipil y falda predominantemente de color blanco,[101] a veces con bordados, que confeccionaban ellas mismas dentro de su actividad laboral como tejedoras. Junto a ello señalaría su adorno: un collar de cuentas rojas y amarillas del que pende la "cruz de Yalálag", aditamento característico de las

99 AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca transnacional*, Colima, Universidad de Colima, 2024, pp. 14-15.

100 AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca*…, p. 15.

101 Mujer yalalteca, retrato (México, H. 1920, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-37960

yalaltecas (Fig. 19), consistente en una cruz pectoral de plata con tres colgantes sostenidos por hilos en los que van ensartadas pequeñas cuentas de coral, azabache o semillas. Se trata de un elemento propio del sincretismo cultural de la cosmovisión zapoteca y el cristianismo, donde se representa el cielo, la tierra y el inframundo; es característico de las mujeres casadas ya que es un regalo que se les hace por su matrimonio.

Otro elemento cultural propio de las yalaltecas, enfatizado por Josep Cañas, sería su tocado. Realizado con lana negra entrelazada con sus cabellos, formando madejas, aportaría "una aparatosidad que, con el blanco y largo huipil y la cruz de Yalálag, confiere a estas mujeres una solemnidad que hace que cueste muy poco imaginarlas sacerdotisas de santuarios enclavados en las escarpadas sierras de las que proceden".[102]

10. Viaje a los Estados de Oaxaca y Chiapas (1953): las mujeres de las etnias zapoteca y mixteca (Oaxaca) y las de origen maya, tzotziles y tzeltales (Chiapas)

En 1953, Josep Cañas y su esposa dejaron la capital de México y se trasladaron de manera indefinida a la ciudad de Oaxaca como centro de operaciones para focalizarse en el estudio etnoantropológico y plástico-escultórico de los diversos pueblos y etnias tanto del Estado de Oaxaca como de Chiapas.

Toda su obra mexicana que había realizado hasta ese momento fue guardada en una finca de San Ángel (México DF) propiedad de su amigo Félix Cid, un próspero empresario español (Arcos de Jalón, Soria) que había llegado a México de niño como migrante económico.

En Oaxaca se instalaron en el Hotel Francia, cerca del mercado, en unas habitaciones de la planta baja acondicionadas como residencia permanente y como estudio-taller de pintor y escultor:

> "En la planta baja había una abertura enrejada que miraba al tianguis y de una altura generosa por donde entraba luz a raudales. Era un dormitorio muy amplio, con espacio de sobra para montar en él un pequeño taller y poner en marcha lo que tanto soñaba y que un largo deambular de nómada me impedía: hacer escultura, libre del desasosiego que no me abandonaba".[103]

No obstante, dos meses después, tras realizar diversos dibujos y pinturas de los indígenas zapotecos, Josep Cañas se desplazaría a San Cristóbal de las Casas (Chiapas) para entrar en contacto con los indígenas tzotziles.[104]

---

102 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 355.

103 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 250.

104 Josep Cañas ya había viajado a Chiapas y conocido a los tzotziles en su primer viaje por México, en 1948, acompañando al ingeniero catalán Josep Bertrán Cusiné, ya mencionado.

10. 1. Las mujeres indígenas de origen maya del Estado de Chiapas

En San Cristóbal de las Casas, Josep Cañas estableció su estudio-taller en un antiguo local situado frente al mercado, lo que le permitía contemplar y elegir, sin ser visto, los modelos para sus pinturas y dibujos, evitando el rechazo que tenían los indígenas a posar para los artistas por el temor al "mal de ojo". Confiaba captar así, además, una naturalidad en su comportamiento necesario para su obra plástica: "con impaciente dedicación, esperaba un gesto, una silueta que impulsase a mi sensibilidad a dar forma a todo aquello que me fascinase".[105]

Tal y como se ha indicado, a la hora de etiquetar su obra sobre los indígenas de ascendencia maya, Josep Cañas establecería como definitorio su origen —pueblo, ciudad o región— más allá de la etnia preponderante en dichos lugares. De esta manera, en Chiapas, los indígenas originarios de San Juan de Chamula serían denominados "chamulas" (etnia preponderante tzotzil); los de Zinacantán, "zinacantecos" (etnia tzotzil), los de Oxchuc "oxchuquenses" (etnia tzeltal/tseltal) y los de Comitán, "comitecos" o "cositías" (etnias tzetzal y tojolabal). Además, fue capaz de distinguir dicho origen geográfico especialmente a partir de la manera de vestir, sobre todo en las mujeres, ya sea por el color o el ornamento de sus ropajes:

> "Por el dibujo de la greca cosida sobre la faldilla se sabe a qué comunidad pertenecen y, bien mirado, es una manera de llevar los papeles de identidad a la vista de todos […] Quizá en Chiapas y en Oaxaca es donde estos distintivos resultan más evidentes y, sobre todo, de un mayor contraste. No es folklorismo […] aquí se trata de una manera de ser actual, viva, no recuperada artificialmente".[106]

10. 1. 1. Las mujeres chamulas y zinacantecas (tzotziles)

El grupo tzotzil, tal vez el más extenso y compacto entre los de origen maya, es conocido por ser el que promovió más luchas y disputas a lo largo de la historia, enfrentándose en tiempos precolombinos a los aztecas y posteriormente a los españoles durante la conquista: díscolos por temperamento o quizá deseosos de no perder sus libertades.

Cañas destacaría en su obra a las mujeres tzotziles —chamulas y zinacantecas— por ese carácter rebelde que habían sabido mantener, consiguiendo un estatus de independencia y derechos dentro de sus grupos sociales, casi en práctica igualdad con los varones. Este temperamento fue ampliamente descrito, en esa misma época, por la antropóloga Isabel H. de Pozas en el año

105 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 270.

106 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 312 y 315.



Fig. 20, izq. *Maternidad chamula*. Josep Cañas. H. 1953-1955. Escultura en piedra. Museo Deu, El Vendrell
Fig. 21 cent. *Maternidad distraída*. Fig. 22, dcha. *Mujer encantada*. Josep Cañas. H. 1953-1955. Esculturas en piedra. Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

1959, concretándose en el concepto denominado *tsots syu'elal*: el prestigio y honor de la mujer.[107]

La independencia económica de las mujeres tzotziles y, por ende, la independencia respecto al hombre tendría mucho que ver con su actividad laboral, imprescindible para la subsistencia del grupo nuclear, tanto en la agricultura, la ganadería, la artesanía y el comercio.

Es de destacar su participación en la cría del ganado ovino y la exclusiva tarea de hilar y tejer la lana para la confección de prendas y su posterior venta. Esos tejidos serían utilizados para la creación de su propio vestuario, utilizado con un carácter práctico y asimismo simbólico en cuanto a su estatus y prestigio social: blusa y huipil blanco con bordados de colores, falda de color oscuro o negra, faja, pañoleta en la cabeza con un trenzado superpuesto, característico, realizado con sus propios cabellos, y un chal de forma cuadrada.

Esa imagen de la mujer tzotzil "independiente" ya había llamado la atención de los fotógrafos-etnógrafos desde las décadas de 1910-1920,[108] y se mantenía en la época en la que Josep Cañas realizaba su trabajo artístico en Chiapas.[109]

---

107 POZAS, Isabel H. de, "La posición de la mujer dentro de la estructura social tzotzil", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 18/5 (1959), pp. 565-575.

108 Mujeres chamulas, retrato (Chiapas, H. 1910-1920, Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-533149

109 Mujeres chamulas sentadas en una calle de San Cristóbal de las Casas (H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-844048

Cañas, conocedor de ello, redundaría en el tema y plasmaría el mencionado *tsots syu'elal* de la mujer chamula/zinacanteca, su manera de ser y su comportamiento social tanto en pinturas como en dibujos; como diría: "su manera de vestir les confiere el aspecto de cadenciosas estatuas vivientes y, como van descalzas los pies se les asientan en la tierra como si estuviese alfombrada de un material esponjoso".[110]

Posteriormente esos modelos pictóricos de mujeres tzotziles realizados en San Cristóbal de las Casas le servirían a Josep Cañas para llevar a cabo una importante serie escultórica en sus talleres de Oaxaca y México DF. Así, realizaría la escultura denominada "Maternidad chamula" (H. 1953-1955, *Museu Deu*, el Vendrell) (Fig. 20), y otras con títulos genéricos que englobaban o fusionaban las imágenes de las indígenas de origen maya, tzotziles de Chiapas y/o mixtecas de Oaxaca,[111] como "Maternidad distraída" (H. 1953-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès) (Fig. 21) y "Mujer encantada" (Ayuntamiento de Banyeres del Penedès) (Fig. 22).

10. 1. 2. Las mujeres de etnia tzeltal: las tseltales de Oxchuc y de Comitán

> "Encontrarse cara a cara con un ser que sugiere la viva reencarnación de una divinidad autóctona infunde un gran respeto. ¿Y qué inescrutable incógnita insinúan unos ojos tan afinados, surgidos de una cabeza con carisma de antílope? Sin proponérselo, ¿enviará mensajes de un supuesto Oriente? Se diría que el viento sopla de ese lado".[112]

Esta era la reflexión de Josep Cañas ante la visión de las mujeres tzeltales de Oxchuc, impresionado ante sus singulares fisionomías, porte orgulloso y un estilo identificado en los "Altos de Chiapas" con un *stalel* propio,[113] es decir una manera específicamente femenina de pensar, sentir, decir y hacer, para desarrollar su vida; unas características aprendidas y asumidas desde el nacimiento a través de la familia y la sociedad. Un *stalel* indefectiblemente asociado a su trabajo, tanto en la milpa como en el cafetal, en el cuidado de los animales de granja, las labores domésticas y en el cuidado de la prole. Un trabajo que sabían imprescindible para la supervivencia del grupo, de ahí su orgullo.

Mujeres zinacantecas durante un día en la plaza de San Cristóbal de las Casas (H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-844056

110 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 264.

111 Esculturas de fusión entre imágenes de mujeres tzotziles (Chiapas) y mixtecas (Oaxaca)

112 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 272.

113 PÉREZ MORENO, María Patricia, "Vida y existencia de las mujeres tzeltales: una lucha por nuestro reconocimiento parejo", *Desacatos*, 76 (2024), pp. 21-22.

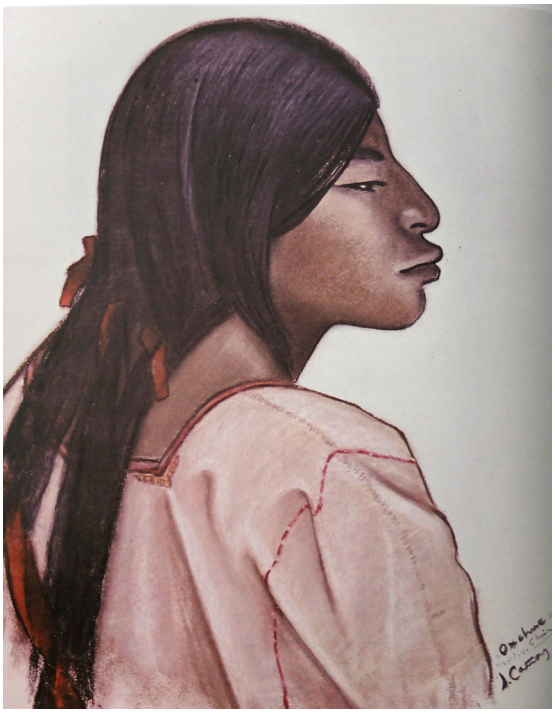


Fig. 23. *Muchacha oxchuqueña*. Museo Josep Cañas. 1953. Pastel/ Gouache. Museo Deu, El Vendrell

Para Cañas, en las representaciones pictóricas de las tzeltales de Oxchuc y de Comitán (Fig. 23), sería fundamental también la plasmación de su prestancia, digna y elegante, sus primorosas vestiduras que manifestaban, a su vez, el origen poblacional de cada una de ellas: huipil blanco bordado en rojo con signos cosmogónicos específicos.

10. 2. Las mujeres zapotecas y mixtecas del Estado de Oaxaca

Todavía en el año 1953, Josep Cañas regresa a Oaxaca para continuar su proyecto artístico. No contento con su trabajo en el taller, comienza a realizar salidas al campo y a los pueblos del entorno para tomar apuntes de los indígenas en sus actividades cotidianas:

> "Más de una vez, cuando despuntaba el nuevo día me encontraba en las afueras de Oaxaca, cerca de las sendas por donde sabía que transitaban los indios camino del tianguis. En cuclillas, entre matojos y cañizales […] estaba cazando actitudes, llenando papeles con apuntes de los confiados viandantes […] para ellos ir al tianguis es como un ritual que debe cumplirse […] son una fiesta de color. El blanco de la indumentaria masculina y el rico contraste de rojos azules, verdes, amarillos o negros de las ropas femeninas forman una maravillosa sinfonía que atrae y deleita a los ojos".[114]

114 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 312.

Así, iba surgiendo un conjunto de obras, frescas, sinceras e impregnadas de humanidad, lejos de prejuicios esteticistas. Como decía Cañas:

> "En México, gracias a mi aislamiento de los cenáculos artísticos encontré la plena libertad para llevar a cabo unas obras que nunca me habrían permitido unos cánones anquilosados, de un hacer y rehacer constantemente, de normas demasiado exprimidas como para que la pasión no se sintiese frenada a la hora de actuar".[115]

Gracias a su esposa, Ramona Macipe, el artista consiguió que una joven indígena (de la etnia zapoteca/mixteca) accediera a prestarse como modelo de taller: "me encontraba con una indígena que, no sé por qué, me imaginaba descendiente de estirpes valerosas, injerto de algún gran guerrero, de un conductor de masas […] y ella respondió ensayando expresiones que la enaltecían".[116]

Las mujeres auténticamente zapotecas de Zaachila, la última capital y bastión del reino zapoteca antes de la invasión de los mixtecos —periodo postclásico, entre los años 900 y 1521—, constituían una minoría, tanto en ese pueblo de la Sierra Norte como en todo el entorno de la ciudad de Oaxaca, debido al desplazamiento de los zapotecos durante ese período hacia el istmo de Tehuantepec y por el mestizaje con los mixtecos, mayoritarios actualmente en la zona.

Distinguidas por su idioma específico y vestido tradicional, ya descrito anteriormente para las tehuanas, las mujeres zapotecas de la serranía de Oaxaca fueron nuevamente objetivo artístico para Josep Cañas, identificándolas por sus huipiles y enaguas bordados con motivos florales de colores vivos (Fig. 24).

Los grupos zapotecos y mixtecos, rivales o aliados en diversos momentos de la historia, compartían muchos rasgos fisonómicos y culturales, siendo la mayoría de las veces muy difícil distinguir a sus componentes. Este inconveniente, al menos de manera teórica, fue soslayado por Cañas acudiendo a lugares concretos donde se mantenían excepcionalmente "aisladas" dichas etnias: elegiría Zaachila como pueblo emblemático de los zapotecos serranos y Tlaxiaco para los mixtecos.

Las mujeres mixtecas de Tlaxiaco, también con su idioma específico en una de sus variantes —*Ñuu Savi*— se reconocían nuevamente por su tradicional huipil blanco,[117] a veces bordado en el cuello, rebozo y su cabello trenzado (Fig. 25). Josep Cañas las destacaría también en su obra por su trabajo

115 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 318.

116 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, pp. 318-319.

117 Mujeres mixtecas (Bedros Tatarian, H. 1940, INAH), https://repositorio.inah.gob.mx/o-38644




Fig. 24, izq. *Zapoteca serrana de Oaxaca*. Fig. 25, dcha. *Mujer tlaxiaqueña de Oaxaca*. Josep Cañas. 1953. Pastel/Gouache. Museo Deu, El Vendrell

como tejedoras de prendas textiles, en alfarería y artesanía, así como por su actividad comercial en los tianguis.

A principios del año 1954, Josep Cañas regresaría a México DF tras haber realizado una amplia tarea artística como dibujante y pintor en Oaxaca y Chiapas, además de un importante conjunto de esculturas donde reflejaba la imagen de la mujer indígena de manera sincrética, englobando aspectos de las diferentes etnias oaxaqueñas y chiapanecas.

11. La producción escultórica de Josep Cañas

La movilidad de Josep Cañas por toda la nación mexicana determinaría su obra escultórica, prácticamente dedicada solo a reflejar a la mujer indígena:

> "Lanzado de pleno a la escultura […] dispuesto a compendiar en obras amasadas de humanidad, basadas en las experiencias captadas en vivo, directas y muy sentidas: gestos, expresiones y ritmos de unas gentes que me cautivaban. Procuré infundir todo esto a las obras que iba elaborando, poniendo en ello fervor y pasión".[118]

118 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 419.

Se trataba de unas obras de pequeño o mediano formato realizadas en yeso, piedra o bronce que comenzaría, como se ha indicado, nada más llegar a México en su estudio del Hotel Mancera, de la capital. Posteriormente tendría sucesivamente en México DF otros dos talleres,[119] además de los ya mencionados de Oaxaca y San Cristóbal de las Casas. Como diría Cañas: "La República mexicana en tot el seu llarg i ample em va fer de taller, això no ho pot tenir tothom".[120]

La formación escultórica de Josep Cañas, aunque autodidacta, se había desarrollado en Cataluña desde la década de 1920 en el ámbito del *noucentisme* y toda su obra plasmaba, hasta su llegada a México, las características de ese movimiento artístico: el regreso a un clasicismo de tradición greco-latina, muy mediterránea, que interpretaba una mitología tierna, suave, tranquila y ordenada, donde se destacaba la forma y la concreción estructural, la claridad y la luz, para reivindicar el "seny" catalán —sentido común, ponderación, sensatez o equilibrio— y la razón en el arte.[121]

En 1934 ya había expuesto en Cataluña junto a maestros de la escultura *noucentista*, como Frederic Marès o Josep Clarà, y se le consideraba de manera elogiosa como "el escultor que de manera definitiva podría resumir nuestra época".[122]

Su llegada a México, su inspiración en el mundo indígena y el estudio de la escultura precolombina en el Museo Nacional de Arqueología haría transitar su estilo a hacia características autóctonas. Como él mismo expresaría:

> "El xoc emocional que vaig rebre en contemplar els miravellosos fruits de i'art pre-colombí en el seu propi ambient, va preparar-me per fondre'm en aquel món. Per empendre l'obra vaig haver de despullar-me d'hàbits, oblidar els ritmes ampul·losos mediterranis, per captar nous gestos replegats en si mateixos, empresonar llargs silencis i mirades".[123]

---

119 En la Avenida Álvaro Obregón y en la Calzada de Manuel Villalonguín.

120 "La República mexicana en todo su largo y ancho me hizo de taller, esto no lo puede tener todo el mundo". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 33.

121 D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista…", pp. 334-335.

122 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 15.

123 "El choque emocional que recibí al contemplar los maravillosos frutos del arte precolombino en su propio ambiente, me preparó para fundirme en aquel mundo. Para emprender la obra tuve que desnudarme de hábitos, olvidar los ritmos ampulosos mediterráneos, para captar nuevos gestos retraídos en sí mismos, encerrar largos silencios y miradas". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 31.





Fig. 26, izq. *Cabeza de oaxqueña*. Josep Cañas. H. 1953. Yeso patinado.
Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 27, dcha. *Mujer contemplativa*. Josep Cañas. H. 1953. Escultura en piedra.
Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

Primeramente, al igual que en la escultura precolombina, Cañas destacaría la preeminencia de la figura de la mujer [indígena] como objetivo artístico —en este caso también en coincidencia con la escultura del movimiento *noucentista*— realizando esculturas caracterizadas por una vista principal frontal, cierta simetría, rostros esquemáticos, caderas amplias y extremidades apenas esbozadas.

Estas esculturas, la mayoría exentas, aportarían rasgos de las identidades grupales a partir de vestiduras y tocados tradicionales, como se muestra específicamente en "Cabeza de oaxaqueña" (H. 1953, Museo Josep Cañas) (Fig. 26), donde se remarcan los rasgos fisonómicos zapotecas/mixtecas de un rostro femenino inexpresivo.

Otras esculturas destacarían por su hieratismo y sensualidad, como "Mujer encantada" (H. 1953-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès), que representa a una mujer tzotzil o mixteca. Esos mismos conceptos se muestran en "Mujer contemplativa" (Fig. 27) (H. 1953, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès), que interpreta a una indígena zapoteca de la Sierra de Oaxaca. También resaltaría, por su voluptuosidad, la escultura titulada



Fig. 28, izq. *La enamorada*. H. 1953. Bronce. Fig. 29, cent. *Con las manos en la cabeza*. H. 1950. Fig. 30, dcha. *Relieve de tres figuras mexicanas*. H. 1950. Yeso patinado. Josep Cañas. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

"La enamorada" (H. 1953, Museo Josep Cañas) (Fig. 28), una obra en bronce imagen de una mujer oxchuqueña de etnia tzeltal.

Otras esculturas trasladarían aspectos como la dignidad y majestuosidad de las mujeres indígenas zapotecas del istmo de Tehuantepec (Oaxaca), como en el caso de "Con las manos en la cabeza", (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 29), realizada en bronce, o en las ya mencionadas "Tehuana" (H. 1950, Museo Josep Cañas), "Chica cruzando el río" (H. 1950, *Museu Deu*, El Vendrell) y "Relieve de tres figuras mexicanas" (H. 1950, Museo Josep Cañas) (Fig. 30). De la misma manera se mostraría la autoestima y orgullo de estas mujeres en esculturas como "La Sacerdotisa" (H. 1950, Museo Josep Cañas), que representa a una gallarda mujer yalalteca/zapoteca (Sierra Juárez, Oaxaca), con su atuendo tradicional.

Por otra parte, Josep Cañas también centraría su atención como objetivo de su trabajo escultórico en las mujeres indígenas segregadas y arrinconadas por el propio hecho de su identidad y pobreza. Sería el caso de obras como "Enrebozada" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 31), "La Bola" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) y "Mujer con manto" (H. 1948-1955, Ayuntamiento de Banyeres del Penedès).

Otro tema escultórico resaltado por Josep Cañas en relación a la mujer indígena sería la maternidad. Esta materia, también tratada ampliamente en sus pinturas y dibujos, se mostraría en obras como, las ya mencionadas, "Maternidad chamula" y "Maternidad distraída". Con la misma temática en "La Manda" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 32) el artista resaltaría la protección y cuidado de los hijos a través de una escena de "manda" u ofrenda religiosa.



Fig. 31, izq. *Enrebozada*. H. 1948-1955. Bronce. Fig. 32, cent. *La Manda*. H. 1948-1955. Yeso patinado. Fig. 33, dcha. *El coloquio*. H. 1948-1955. Yeso patinado. Josep Cañas. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès

Finalmente, la obra escultórica de Cañas aportaría una imagen tomada de modelos precolombinos relativos al misticismo maya del posclásico (ss. VIII-X),[124] donde se destacaban las figuras de mujeres asociadas a ciertas deidades o sus personificaciones. Se trataría de "El coloquio" (H. 1948-1955, Museo Josep Cañas) (Fig. 33), que tipifica la espiritualidad de estos pueblos mediante la representación de elementos distintivos de su atavío y atributos asociados; en este caso una guacamaya que estaría fuertemente asociada al dios Sol (*Kinich Ahau*) como patrono de las artes y a la diosa Luna (*Ixchel*) que simbolizaría la fertilidad.[125]

Todas estas esculturas de Josep Cañas se caracterizarían por un clasicismo consistente en la reelaboración de modelos precolombinos provenientes de la arqueología a partir de imágenes captadas mediante una percepción directa de los indígenas contemporáneos. Se considera, también, que se trataría de un trabajo de antropología artística, que más allá de recoger arquetipos y caracteres exóticos "expresa el carácter específico de los estilos estéticos de unas culturas indígenas […] dentro de la concepción de una nueva modernidad escultórica".[126]

En junio de 1954, la producción escultórica de tema indigenista de Josep Cañas se expuso de manera monográfica en el Museo Nacional de Arqueolo-

124 FUENTE, Beatriz de la, "El cuerpo humano: gozo y transformación", en EHRENBERG, Felipe, SERRANO, Enrique y SERRA, Josep (coms.), *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, p. 36.

125 MONTOLIU, María, "La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya", *Anales de antropología UNAM*, 21/1 (2010), pp. 71 y 75.

126 ESTEVA I FABREGAT, Claudi, "Josep Cañas. Més que sempre", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*…, p. 49. Traducción del catalán del autor.

gía, Historia y Etnografía (antigua sede en calle de la Moneda, México DF.),[127] siendo la primera vez que este museo abría sus puertas para exhibir la obra contemporánea de un extranjero. Para ello el artista reelaboró gran parte de su obra escultórica, que estaba realizada en yeso, sobre piedra y bronce.

La presentación de la muestra correría a cargo del director del museo, el antropólogo Eusebio Dávalos Hurtado, con las siguientes palabras:

> "Las pocas veces que [los escultores] han querido buscar inspiración en lo autóctono, sólo han logrado piezas carentes de personalidad, copias que, por serlo, nunca han despertado emoción, o bien objetos cuyo amaneramiento y falta de vigor manifiestan claramente la ausencia del espíritu creador de sus autores […] En este desolado panorama de la escultura actual en México, es muy satisfactorio encontrar a Cañas, un español de la región catalana que ha sabido captar los tipos autóctonos de nuestro suelo […] Ni Francia, ni Inglaterra, ni otros países que con tanta fuerza han atraído a los artistas —por la riqueza emocional que atesoran—lograron conmover a este artífice proteico, como nuestros mixtecos, tzotziles, tarahumaras o tehuanas. Ha encontrado en ellos los valores universales que caracterizan lo mismo a un personaje griego que a una reina egipcia. No ha caído en la trampa de lo regionalista, ni en el delito del sensacionalismo a base de exaltar lo exótico. Cañas estiliza, pero no esteriliza. Siente cada trazo y ni exagera una curva ni la endurece más allá de lo que su sensibilidad sugiere […] Sus tipos autóctonos, no lo son por su vestimenta exclusivamente, sino porque en ellos integró forma, expresión, proporciones, movimiento, en fin, el conjunto de manifestaciones que les dan su perfecta caracterización. Y lo ha hecho con auténtica honradez profesional. Cada una de sus esculturas muestra al tipo como no podría hacerlo el mejor documento. Les da, además, esa modernidad de presentación que tienen todas las expresiones de arte que dicen la verdad, sean de la época de Altamira o de 1954, y si la han logrado, es porque Cañas instala su taller en donde encuentra el material que lo inspira".[128]

Con motivo de esta exposición, una comisión del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Gobierno Federal propondría a Josep Cañas la obtención de la nacionalidad mexicana. Este no la aceptaría ya que su intención era regresar a su Cataluña natal porque, paradójicamente, a pesar de su prestigio profesional en México, tenía serios problemas económicos debido al limitado mercado del arte escultórico en ese país. En realidad, él y su esposa pasaban verdaderas penurias:

> "Debíamos apretarnos el cinturón y poner a hervir ollas de frijoles sin acompañamiento, que Ramona ya había aprendido a condimentar de manera

127 Actualmente, Museo Nacional de Antropología, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México.

128 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 33.

adecuada, engañando al hambre con picantes y otras picardías que suplían carnes y pescados".[129]

No obstante, como se indicó anteriormente, Cañas llegaría a un acuerdo con la Comisión mexicana de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, evento a celebrar en Barcelona (1955-1956), para representar a México. Con motivo de este evento la práctica totalidad de la obra indigenista de Josep Cañas se trasladaría a España de manera definitiva, con cargo al Gobierno mexicano.

12. Regreso de Josep Cañas a Barcelona, vicisitudes y destino de su obra indigenista

La decisión de Josep Cañas de regresar al "Viejo Continente" no fue fácil. Dejaba muchos amigos y vivencias en México, pero su difícil situación económica pesaba. Por un lado, el éxito de su obra en la exposición del Museo Nacional de Arqueología le permitía prever una buena acogida donde quiera que la presentase, pero por otro, tenía sus temores: no quería verse arrastrado hacia movimientos esteticistas o tendencias artísticas que pudiesen alterar la libertad creadora que había disfrutado en México: "Veia a Europa cansada de parir grandeses, acostumbrat con estaba d'estar aïllat en les selves de Mèxic sense tenir pressions de cap mena ni patir elucubracions estètiques, temia el que s'hi podía trovar".[130]

Pero la decisión estaba tomada. Tenía la ilusión de realizar en Cataluña obras escultóricas de carácter público, como la que había planificado con su amigo el músico Pau Casals, en Londres, durante su estancia en 1935: un monumento a los castillos humanos, un gran "quatre de vuit", tan representativo de su tierra".[131]

Josep Cañas regresó a España en 1955, vía Nueva York, llegando al puerto de Barcelona el día 13 de septiembre de ese año, con la sorpresa de ver ya todas sus obras escultóricas mexicanas expuestas en el antiguo Museo de Arte Moderno (Palau de la Ciutadella), donde se realizaría la III Bienal Hispanoamericana de Arte.[132] El artista se vio privilegiado con una sala dedicada a su obra, más de una veintena de esculturas, frente a un máximo de tres que se exponían de otros artífices. De todas las obras se escogió la titulada "La Bola" (Fig. 34) como centro de la sala.

---

129 CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*…, p. 420.

130 "Veía a Europa cansada de parir grandezas, acostumbrado como estaba de estar aislado en las selvas de México sin tener presiones de ningún tipo ni sufrir elucubraciones estéticas, temía lo que podía encontrar". KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

131 KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas…", p. 34.

132 La III Bienal abrió sus puertas en enero de 1956.





Fig. 34, izq. *La Bola*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Bronce. Museo Josep Cañas, Banyeres del Penedès
Fig. 35, dcha. *Mujer con manto*. Josep Cañas. H. 1948-1955. Escultura en piedra. Ayuntamiento de Banyeres del Penedès

Nada más finalizar la Bienal, en 1956, Cañas vende una de sus esculturas: una monumental cabeza de un indígena tarahumara. Su destino será el *Museu do Caramulo* (Portugal).

Algunas esculturas indigenistas de Josep Cañas se exponen ese mismo año en Ginebra (Suiza) y en Barcelona (Sala Parés).

En 1957, el artista vendió la totalidad de sus dibujos y pinturas de tema indigenista a un coleccionista particular, Eduard Cros i Rojas, que pretendía crear un museo de arte mexicano en Barcelona. Este coleccionista expuso toda esta obra pictórica en el Museo de Arte Moderno de Madrid, pero falleció repentinamente sin llegar a realizar su proyecto museístico. Las vicisitudes de estas pinturas son confusas, pero finalmente serían adquiridas por Antoni Deu Font (1908-2001), notario de El Vendrell (Tarragona) y coleccionista de arte, integrándose en 1995 en el *Museu Deu* (Casa Palau Rabassó, El Vendrell), creado por él mismo para albergar su amplia y heterogénea colección de arte. Actualmente este museo y toda la colección de Antoni Deu son gestionadas por el Ayuntamiento de El Vendrell, tras una donación del coleccionista, y forman parte del patrimonio público local.

Antoni Deu compraría también, al menos, dos de las esculturas ya mencionadas anteriormente, "Chica cruzando el rio" (en bronce) y "Maternidad

chamula" (en piedra), que se exhiben actualmente en el mencionado *Museu Deu* (El Vendrell).

Josep Cañas vendería también una parte de su obra escultórica mexicana a otro coleccionista privado de El Vendrell, algunas de las cuales fueron expuestas, en el año 1992, en una exposición antológica de la artista celebrada en Barcelona (Capella de Santa Àgata). Cuatro de esas importantes esculturas realizadas en piedra pasarían a manos del Ayuntamiento de Banyeres del Penedès, y se exponen actualmente en su vestíbulo: "Maternidad distraída", "Mujer contemplativa", "Mujer encantada" y "Mujer con manto" (Fig. 35).

Josep Cañas conservaría un amplio conjunto de esculturas de tema indigenista, principalmente los modelos originales realizados en yeso, que formaron parte de su colección personal. Esta colección fue cedida por el artista, en el año 1990, a la recién creada *Fundació Josep Cañas.* Además, donaría su casa solariega de Banyeres del Penedès al ayuntamiento de esa población para la creación de un museo monográfico del conjunto de su obra.

Josep Cañas falleció en el año 2001.

La *Fundació Josep Cañas,* como organismo autónomo del Ayuntamiento de Banyeres del Penedès mantiene actualmente el legado del artista con el objetivo de estudiar, mantener, exponer y difundir su obra, destacando la escultura indigenista, que constituye todo un goce estético y una inmersión emocional en el mundo de los pueblos originarios de México, con frecuencia menospreciados dentro de su propio país y marginados frente al proceso de globalización.

La imagen de la mujer indígena mexicana queda amplia y dignamente representada en este legado patrimonial público, no como expresión de un exotismo o con una mirada paternalista sino como testimonio de una identidad cultural profunda.

Bibliografía

ACUÑA, Ángel, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri (Chihuahua, México)", *Gazeta de Antropología*, 25/2 (2009), pp. 1-18.

ALCOLEA, Fernando, "La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados Unidos (1850-1950)", en BASSEGODA, Bonaventura y DOMÉNECH, Ignasi, *Mercat de l'art, col.leccionisme i museus (2022)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, pp. 13-47.

AQUINO Alejandra y CRUZ-MANJARREZ, Adriana, *Yalálag. Un pueblo zapoteca transnacional*, Colima, Universidad de Colima, 2024.

ARROYO, Sergio Raúl, "México. Las lecturas del cuerpo", en ARROYO, Sergio Raúl y FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel, *L'art mexicain 1920-1960. Éloge du corps*, Madrid, Ediciones El Viso, 2013, pp. 173-184.

BARBOSA, Alma, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16 (2019), pp. 5-20.

CAÑAS, Josep, *México. Mis años con los indígenas*, Zapopan (Jalisco)/Barcelona, El Colegio de Jalisco/Viena Ediciones, 2003.

CUESTA, Liliane Inés, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Ministerio de Educación, cultura y Deporte, 2015, https://libreria.cultura.gob.es/libro/manuela-ballester-en-el-exilio-en-linea_3311/

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "La saeta en el aire. Sobre un escultor", *Destino,* Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p. 10, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

D'ORS, Carlos, "Apuntes sobre escultura noucentista", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (UNED), 2 (1988), pp. 333-354.

ENCICLOPÈDIA.CAT, "Josep Bertran i Cusiné", https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-bertran-i-cusine

FUENTE, Beatriz de la, "El cuerpo humano: gozo y transformación", en EHRENBERG, Felipe, SERRANO, Enrique y SERRA, Josep (coms.), *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, pp. 30-43.

FUENTE, Julio de la, *Yalálag, una villa zapoteca serrana*, México DF, Centro de Desarrollo Indígena, 2012.

FUNDACIÓ JOSEP CAÑAS, "Rostres" (José Manuel Infiesta, 1986), http://www.josepcanas.cat/p/rostres.html

J. T., "Las Exposiciones de los Artistas. J. Cañas", *Destino*, Barcelona, 298 (3 de abril de 1943), p.11, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337105

KARSUNKE, Griselda, "Josep Cañas i Cañas", en KARSUNKE, Griselda (com.), *Josep Cañas. Escultures*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Haydée, "La Misión Universitaria del Valle del Mezquital en México (1936): ¿indigenismo o antropología liberales", *Revista de História da UEG*, 13(2), 2024, pp. 1-27, https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/15231

LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.

MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, "Eugenio D'Ors: Del noucentisme a la estética dirigida", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 629-642.

MARZO, Jorge Luis, "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España" [en línea], 2006, pp. 21-30, https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

MATTA ABBUD, Alexa, "Tehuanismo: la invención del imaginario de las mujeres de Tehuantepec", *Designio*, 3/2 (2021), pp. 86-106, https://doi.org/10.52948/ds.v3i2.420

MELGAREJO, José Luis, *Los totonacas y su cultura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.

MÉRIDA, Carlos, "Purépecha (Estado de Michoacán)", *Carpeta/Porfolio: Trajes regionales mexicanos*, México DF, Editorial Atlante, 1945, https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/purepecha-tabasco-michoacan

MONTOLIU, María, "La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya", *Anales de Antropología UNAM*, 21/1 (2010), pp. 61-78.

NAVARRETE, Federico, *Los Pueblos indígenas de México*, México DF, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.

NELKEN, Margarita, "Exposición Cañas", *Revista Hoy*, México DF, 807 (9 de agosto de 1952), apéndice Arte, s. pág.

NOVO, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo", *Ondare*, 25 (2006), pp. 233-243.

PÉREZ MORENO, María Patricia, "Vida y existencia de las mujeres tzeltales: una lucha por nuestro reconocimiento parejo", *Desacatos*, 76, 2024, pp. 18-35.

POZAS, Isabel H. de, "La posición de la mujer dentro de la estructura social tzotzil", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 18/5 (1959), pp. 565-575.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (HISTORIA HISPANICA), "José Cañas Cañas. Dibujante. Escultor", https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9750-jose-canas-canas

REINA AOYAMA, Leticia Mayola, "Las mujeres zapotecas del istmo de Tehuantepec-México en el siglo XIX", *Nuevo mundo. Mundos nuevos*, 2015, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68503

REINOSO, Irving, *Primo Tapia de la Cruz. El mártir del agrarismo de Michoacán*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revoluciones de México, 2025.

RIPOLL, Blanca, "La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco", *Amnis*, 14 (2015).

RIVAS, Mercedes, "Hacia un nuevo lenguaje escultórico", *Cuadernos Fundación Mapfre*, 41 (2009), pp. 6-49.

RODRÍGUEZ SORIANO, Roberto, "Apuntes para una genealogía de la construcción corporal del indígena en México desde las representaciones visuales", en REYNOSO, Manuel, VIRTO, María Centeocihuatl, ESCOBEDO, Isadora y JUÁREZ, Irving (coords.), *Atlas de la memoria. Experimentos con la verdad*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025, pp. 163-199.

SCHEFFLER, Lilian, *Grupos indígenas de México*, México DF, Panorama Editorial, 1986.