

ANALES DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS



NÚMERO II6 PRIMAVERA DE 2020 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLII, número 116,
primavera de 2020

Consejo editorial

Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología; Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; Catherine Rose Ettinger Mc Enulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Christopher Johnson, Arizona State University; José de Santiago Silva, Facultad de Artes y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia; David M. J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Consejo consultivo

Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid; Serge Guilbaut, University of California; Carol H. Krinsky, New York University; Helga von Kügelgen, Carl Justi Vereinigung; Alfredo López Austin, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Carlos Navarrete, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Edición académica

Linda Báez Rubí
Emilie Carreón

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Lilia López Garduño
Gilda Castillo

Corrección de estilo en inglés

Christopher Follet

Correspondencia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510 México, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Dibujo del motivo del cuenco con la rana encima, intervenido en época colonial de la peña-cueva.
Dibujo: Fernando Berrojalbiz.

Revista indexada en arhst.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Reboán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libros@unam.mx.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son responsabilidad exclusiva de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sumario

LAS EDITORAS

Presentación 5

Artículos

LAURA GALLARDO FRÍAS

El lugar del arte. Reflexiones sobre conceptos para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo 9

IOANNIS MOURATIDIS

El espacio participativo y la espectralidad en el museo. Una problemática y una respuesta sobre el uso del espacio expositivo actual 29

ALESSIA FRASSANI / LUDO SNIJDERS

Another Look at Codex Yanhuitlan: Material, Stylistic, and Historical Considerations on an Early Colonial Pictographic Manuscript 61

JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR

El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y contextualización histórica 93

ROSARIO ACOSTA NIEVA / ERIC TALADOIRE

Jean-Baptiste Fuzier: del vómito negro al arte precolombino 129

Obras, documentos

FERNANDO BERROJALBIZ

Evolución de un lugar sagrado en el Istmo de Tehuantepec durante la colonia: cruces pictográficas, verae effigies y conjuros satánicos 171

Reseñas

Montserrat Galí Boadella. *José Manzo y Jaramillo, artífice de una época (1789-1860)*.

México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP / Educación y Cultura, 2016, por ARTURO AGUILAR OCHOA; Patricia Massé, *Fotografía*

e historia nacional. Los gobernantes de México, 1827-1884, México: Instituto

Nacional de Antropología e Historia, 2017, por REBECA VILLALOBOS ÁLVAREZ 223

<i>Lista de dictaminadores</i>	235
<i>Normas para la presentación de originales</i>	237
<i>Submission Guidelines for Authors</i>	243

Presentación

La lógica de las imágenes abarca una transformación cualitativa que podemos describir en varios niveles. En ella lo fáctico se convierte en imaginario, surge aquel excedente de sentido que hace que el simple material (color, argamasa, lienzo, vidrio, etc.) aparezca como un aspecto pleno de significación.

GOTTFRIED BOEHM

El número 116, temporada de primavera 2020 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, acoge textos que abordan fenómenos de procesos creativos en los que la lógica de lo visible pone al descubierto su potencial de transformación. Con el anuncio de un suplemento próximo, dedicado al artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957), muestra cómo el simple material, lo fáctico, se convierte en algo lleno de sentido en el acto perceptivo del ser humano, sin cuyas cualidades sensibles (estéticas) y espirituales (la memoria, la imaginación) no sería posible entender cabalmente la riqueza inmaterial de las obras artísticas.

El artículo “El lugar del arte. Reflexiones sobre conceptos para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo”, de Laura Gallardo Frías, nos introduce a una reflexión profunda de los espacios arquitectónicos materiales mediante la cual se revelan las múltiples estrategias de significación que se estructuran a partir de los intereses del arte contemporáneo. Museos y centros de arte alojados en el ámbito latinoamericano, entendidos como las nuevas catedrales de la modernidad urbana, ponen al descubierto su estrecha vinculación con áreas políticas y sociales emblemáticas. El *mouseion*, o templo de las musas, según su etimología, nos muestra cómo ejerce aún sobre el individuo su poder de fascinación por conocer otros mundos y otros objetos, en otras palabras, por ingresar a un ámbito donde lo imaginario surge con fuerza creadora

en la conformación de espacios de experiencia alterna y de vivencias nuevas que finalmente vienen a crear un “arte viviente”, y acaban así por darle forma y sentido a los espacios materiales, al sustituir la inmovilidad de lo material por el movimiento de la vida.

La transformación de lo fáctico en las esferas de significación y sus implicaciones para la producción artística continúa su desarrollo en el texto “El espacio participativo y la espectaduría en el museo. Una problemática y una respuesta sobre el uso del espacio expositivo actual”, de Ioannis Mouratidis. El autor abre una dimensión a la exploración del espacio museístico representacional mediante una mirada histórica revisionista de la *documenta* (Kassel-Wilhelmshöhe, Alemania), que nos permite comprender, gracias a su perspectiva crítica, los significativos cambios dados en las prácticas expositivas a uno de los principales espacios que dan voz al arte contemporáneo en sus diversas manifestaciones. Las articulaciones entre arte espacial y formas de exposición del arte presentadas en la *documenta* 14 se analizan en una faceta que supone entender la transformación urbana, social y mental de una ciudad y sus habitantes ante un desplazamiento espacial simbólico (Kassel-Atenas) con el objetivo de crear nuevas relaciones frente a los órdenes sociopolíticos imperantes.

En su artículo “Another Look at Codex Yanhuitlan: Material, Stylistic, and Historical Considerations on an Early Colonial Pictographic Manuscript”, Alessia Frassani y Ludo Snijders se dan a la tarea de elaborar una relectura del *Códice Yanhuitlán* a partir de las huellas de su materialidad y sus componentes estilísticos. Los autores realizan un recorrido exploratorio en varios aspectos (historiográfico, iconográfico, estilístico) que pone a los lectores al tanto de las diversas intervenciones tanto inmateriales (analíticas, culturales) como materiales (papel, tintas, colores) y de cómo es posible considerar estas facetas en un entrelazamiento semántico que se abre a un espacio de significación y sentido icónicos, donde las formas, las figuras y los glifos se hacen visibles en sus cualidades plásticas. La percepción diferenciada de éstas a la luz de este itinerario analítico hace palpable la incursión de la religión católica, junto con sus instituciones culturales, y sus complejas relaciones con las diferentes esferas del poder indígena, que finalmente quedan manifiestas en configuraciones visuales de gran riqueza.

La importancia de la labor creativa de un imaginero casi desconocido del siglo XVIII, Domingo Cabrera, es rescatada por José María Valverde Tercedor en “El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y

contextualización histórica”. El autor pone a disposición documentos que permiten entender el proceso artístico de un escultor cuya habilidad manual se entreteteje con el ingenio de la imaginación para darle forma y materialización a un programa católico-religioso que responde al descubrimiento en el mismo lugar de los así llamados “libros plúmbeos”, cuya constitución material de veintitún planchas de plomo desencadenó una acérrima defensa del catolicismo, al revelar su origen una vinculación con el islam. La reconstrucción del proceso de hechura del retablo y su colocación en la abadía del Sacro Monte de Granada, así como su contextualización histórica, resulta ser un ejercicio dilucidador para entender el proceso creativo, la materialidad y el programa político-religioso puesto en marcha por parte de patrocinadores y mecenas.

En “Jean-Baptiste Fuzier: del vómito negro al arte precolombino”, de Rosario Acosta Nieva y Eric Taladoire, tenemos oportunidad de presenciar la reconstrucción de una serie de objetos en su dimensión histórica, arqueológica y semántica. Los autores esclarecen el ambiente político e histórico generado durante la Guerra de Intervención (1862-1867) en México, las tensiones políticas entre Francia y México y cómo se sitúa la labor arqueológica del médico y estudioso Jean-Baptiste Fuzier en medio de estos acontecimientos históricos. El texto llama la atención sobre la interacción llevada a cabo entre este coleccionista y las piezas arqueológicas extraídas de la tierra. Su manuscrito, aún inédito, revela el procedimiento del ojo que capta y la acción de la mano que dibuja para dejarnos un registro abundante en trazos, dibujos, comentarios de piezas procedentes de distintas regiones, como Veracruz, Chiapas, Oaxaca, Campeche, que da cuenta del rico pasado prehispánico mesoamericano, esbozado para la posteridad mediante la tinta y el papel.

La sección “Obras, documentos” recoge el texto de Fernando Berrojalbiz “Evolución de un lugar sagrado en el Istmo de Tehuantepec durante la colonia: cruces pictográficas, *verae effigies* y conjuros satánicos”. En éste, el autor nos muestra cómo la pintura rupestre se revela como una huella que registra los diversos cambios estilísticos a lo largo de diversas épocas y en distintos entornos histórico-culturales. La intervención artística en la piedra da cuenta de un rico discurso pictórico-visual generado en el Istmo de Tehuantepec y de los procesos de adaptación y reapropiación no sólo en cuestión de iconografía, sino entre el paisaje y el individuo que lo habita.

Para finalizar, por una parte, la reseña de Arturo Aguilar Ochoa del libro *José Manzo y Jaramillo: artífice de una época (1789-1860)*, de Montserrat Galí Boadella, expone las aportaciones de la autora al hacer conscientes a los lecto-

res de los procesos creativos y el entorno cultural de tan destacado arquitecto, pintor, grabador y cincelador mexicano. Por otra, “La fotografía de gobernantes o la historia como personificación”, de Rebeca Villalobos Álvarez, nos hace recordar cómo a partir del juego material de pigmentos, aceites y colores es posible construir una historia nacional llena de sentido mediante el uso del género del retrato.

En su conjunto, podemos decir que los textos reunidos en este número nos introducen al giro material que transporta al lector de espacios matéricos a espacios de imaginación con el objetivo de crear relaciones plenas de sentido en una dimensión que nos permite experimentar un espacio donde algo deviene y el ser humano está dispuesto a reinventarse a sí mismo en la dialéctica entre ambas esferas.

Ciudad Universitaria, Coyoacán, 2020.

El lugar del arte. Reflexiones sobre conceptos para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo

The Place of Art. Reflections on Concepts for Architectural Works Aimed at Contemporary Art

Artículo recibido el 24 de junio de 2019; devuelto para revisión el 29 de agosto de 2019; aceptado el 2 de septiembre de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.116.2713>.

Laura Gallardo Frías Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Arquitectura, Universidad de Chile. lauragallardofrias@uchilefau.cl; <https://orcid.org/0000-0003-4814-3425>.

Líneas de investigación Teoría y práctica de proyectos arquitectónicos.

Publicación más relevante “Totalidad en arquitectura. Reflexiones sobre la Estética y la coexistencia de las cosas con el lugar que producen en nosotros una experiencia de totalidad”, *Pensamiento* 73, núm. 277 (2017). <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i277.y2017.006>.

Resumen El objetivo del artículo es reflexionar sobre el lugar del arte contemporáneo. Se propone revisar diferentes definiciones de museos y centros de arte, así como múltiples tipologías arquitectónicas vinculadas. Una vez abierto el horizonte de significaciones, se pasa a distintas reflexiones sobre las relaciones entre los conceptos de lugar y arte contemporáneo. Más adelante, se despliega una estrategia metodológica multidisciplinaria y multimétodo que permite el estudio de cinco casos de obras arquitectónicas emblemáticas destinadas al arte contemporáneo en Santiago de Chile, donde se muestra el resultado de diversos factores en función de cuatro dimensiones: histórica, urbana, arquitectónica y socio-cultural. En la discusión se analizan los principales factores a considerar tanto en el análisis como en la proyectación de obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo. Se concluye con la síntesis de conceptos que llevan a una definición del lugar del arte contemporáneo.

Palabras clave Museo; centro de arte; lugar; arte contemporáneo; arquitectura.

Abstract The aim of the article is to reflect on the place of contemporary art. It reviews different definitions of museums and art centers, as well as multiple linked architectural typologies. Once the horizon of meanings opened the relationships between the concepts of place and contem-

porary art are approached following a multidisciplinary and multi-methodological strategy is deployed in five case studies of emblematic architecture destined for contemporary art in Santiago de Chile, where the out come of multiple factors is presented in four dimensions: historical, urban, architectural and sociocultural. In the discussion, the main factors to be considered in the analysis and in the design of architectural works aimed at contemporary art are examined. It concludes with the synthesis of concepts that scope to a definition of the place of contemporary art.

Keywords Museum; art center; place; contemporary art; architecture.

LAURA GALLARDO FRÍAS

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, UNIVERSIDAD DE CHILE

El lugar del arte

Reflexiones sobre conceptos para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo

Significaciones de museos y centros de arte

En sus orígenes, el museo nace en el seno de la ciudad, con grandes edificios monumentales, una suerte de templos de la cultura que determinaban un emplazamiento destacado que conectaban áreas emblemáticas, políticas y sociales.¹ Posteriormente, los primeros museos de arte moderno jugaron un papel simbólico y urbano de “nuevas catedrales de la modernidad urbana”, al desplazar la localización central hacia sectores de crecimiento de las ciudades, convirtiéndose en “vehículos de expansión urbana”.² Las actuaciones emprendidas por Jean Nouvel para la ampliación del Reina Sofía, consistente en tres cuerpos que generan una plaza pública interior, y el proyecto de Moneo que propone para el Prado la idea extensible al ambiente circundante, generando un paseo arquitectónico externo, son una síntesis de las propuestas de la nueva museología que cuestiona al museo como monumento cerrado y expande el campo de musealización a la propia ciudad.³ Así, del museo como objeto, entendido éste en términos lecorbusianos como “máquina expo-

1. María Ángeles Layuno R., “Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico”, en Jesús Pedro Lorente y David Almazán, eds., *Museología crítica y arte contemporáneo* (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2003).

2. “Vehicles of Urban Expansion”, en Jesús Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930* (Aldershot: Ashgate International, 1998), 15-22.

3. Franco Minissi y Sandro Ranellucci, *Museografia* (Roma: Bonsignori, 1992).

sitiva” —que si bien apuntaba hacia una transformación utópica, en la práctica experimentaba una desvinculación fuerte con su entorno,⁴ como sucedió con el MOMA de Nueva York (1939)—, se pasa a la propuesta, desde mediados del siglo xx, defendida por numerosos autores, sobre la importancia de la significación de estos centros y su necesario vínculo entre arquitectura y urbanismo, como defienden Norberg-Schulz,⁵ al poner de manifiesto la importancia del *genius loci*, de la conexión interior-exterior y la lectura de la imagen de la ciudad de Lynch.⁶ El Centro Georges Pompidou de París (1977), obra de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers, se convierte en un referente que finaliza con la concepción de los Museos del Movimiento Moderno y da partida a la posmodernidad, con las características de la continuidad entre interior-exterior y la prolongación del espacio museístico hacia una plaza abierta a numerosas actividades, convirtiéndose este Centro en motor de regeneración cultural, anulando las fronteras entre arte y vida cotidiana.⁷ En la actualidad, a partir de numerosos ejemplos, no solamente teóricos, sino también construidos en muchas ciudades, los centros de arte pueden considerarse como “piezas motoras de los planes y proyectos urbanísticos de rehabilitación sectorial e integral de áreas de la ciudad histórica, debido a los poderes que se les adjudican, no sólo reestructurantes del tejido urbano, sino también socioeconómicos y simbólicos”.⁸ Hasta llegar, incluso, a ideas del museo como un medio neutro que puede ser utilizado por cualquiera para cualquier cosa.⁹

Los museos y centros de arte se han definido de múltiples formas, y equiparado a distintas tipologías arquitectónicas, adquiriendo así una variada y amplia gama de significaciones. Museo deriva de la palabra musa, “lugar dedicado a las musas”, “biblioteca”,¹⁰ desde su concepción inicial de “*mouseion*, o templo de las musas (término que originariamente significaba bosquecillo sagrado)”,¹¹

4. Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad* (Madrid: Trotta, 2001).

5. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci* (Lieja: Pierre Mardaga, 1981).

6. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili Reprints, 2006).

7. Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada: el museo como espacio del sentido* (Sevilla: Alfar, 1990).

8. Layuno, “Museos de arte contemporáneo y ciudad”, 109.

9. Stephen E. Weil, *A Cabinet of Curiosities: Inquiries into Museums and their Prospects* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1995).

10. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 2012).

11. Georges H. Rivière, *La museología: curso de museología: textos y testimonios* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 68.

pasando por las definiciones de: tesoro de los dioses y los hombres, conservatorio, lugar de participación, lugar de investigación, lugar de colección, gabinetes de curiosidades, cámaras de maravillas,¹² laboratorio,¹³ salón,¹⁴ escuela.¹⁵ Se han nombrado también como: cementerios, dormitorios públicos, en el *Manifiesto del Futurismo de Marinetti*,¹⁶ hasta mausoleos, santuarios, como recoge Francisca Hernández en la “Evolución del concepto de museo”,¹⁷ o instrumentos que mejoran la vida de los ciudadanos, refugios placenteros, cajas de tesoros, catalizadores de nuevas ideas, moderadores, facilitadores, y tantísimas acepciones que recopila Isabel M. García Fernández.¹⁸ Se les ha equiparado a los foros,¹⁹ a templos del placer,²⁰ objetos eróticos,²¹ a casas de tesoros donde la verdad y la belleza se descubren, a lugares donde se dan ideas estimulantes y donde se da el aprendizaje activo²² hacia la búsqueda de un sueño, una excitación.²³ E incluso se les ha llamado *malls* y supermercados culturales.²⁴ François Mairesse en su libro *Vers une redéfinition du musée?*²⁵ propor-

12. Rivière, *La museología: curso de museología*.

13. Antonio Collados Alcaide, “Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural”, *Arte, Individuo y Sociedad* 27, núm. 1 (2015): 45-64.

14. Paul Valéry, *Piezas sobre arte* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005).

15. Roser Calaf Masachs y Sué Gutiérrez Berciano, “El Museo Thyssen-Bornemisza: evaluando sus programas educativos para enseñar arte”, *Arte, Individuo y Sociedad* 29, núm. 1 (2017): 39-56.

16. Filippo Tomasso Marinetti, “Le Futurisme”, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, publicado en la revista *Prometeo* II, núm. VI (1909): 90-96, trad. Ramón Gómez de la Serna.

17. Francisca Hernández, “Evolución del concepto de museo”, *Revista General de Información y Documentación* 2, núm. 1 (1992): 85-87.

18. Isabel M. García Fernández, “El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo”, *Complutum* 26, núm. 2 (2015): 39-47.

19. Duncan F. Cameron, “The Museum a Temple or the Forum”, *Curator, the Museum Journal* 14, núm. 2 (1971): 11-24.

20. Fiammetta Rocco, “Museums. Temples of delight”, <https://www.economist.com/special-report/2018/08/14/temples-of-delight> (consultado el 21 de diciembre, 2018).

21. Anna María Guasch, “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”, *Calle 14, Revista de Investigación en el Campo del Arte* 2, núm. 2 (2008): 16.

22. Brian Kisida, Jay P. Greene y Daniel H. Bowen, “Arts makes you smart”, en <https://www.nytimes.com/2013/11/24/opinion/sunday/art-makes-you-smart.html>, consultado el 30 de junio, 2019.

23. Victoria Newhouse, *Towards a New Museum* (Nueva York: Monacelli Press, 1998), 190.

24. Pablo Álvarez Domínguez y Juan Rubén Benjumea, “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural”, *Arte y Política de Identidad* 5 (2011): 27-42.

25. François Mairesse y André Desvallées, *Vers une redéfinition du musée?* (Paris: L’Harmattan, 2007).

ciona un dato interesante sobre las múltiples y variadas denominaciones de los museos a partir de una guía de museos de Francia que realizó un inventario de más de diez mil establecimientos presentando muy diversas denominaciones como: talleres, albergues-museos, herbolarios, insectarios, museos-hoteles, casas de campo, osmotecas, entre otras.²⁶

En la evolución de la definición de museo, en particular de 1946 a 2007, se puede apreciar, además de ciertas etapas de la historia particular del museo, también la importante relación con la sociedad.²⁷ En la definición actual, conforme a los estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), adoptados por la 22ª Asamblea General en Viena el 24 de agosto de 2007, “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo”.²⁸

Los museos, centros de arte y numerosas obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo, entre otras funciones, como centros culturales, centros cívicos, etc., siguen abriendo distintos cuestionamientos, revisiones y críticas, que conducen a pensar: ¿por qué seguimos visitando estas obras arquitectónicas destinadas a la exhibición de arte contemporáneo? Hay muchas respuestas, ligadas a los conceptos de *lugar* y de *arte contemporáneo*; algunas de las hipótesis posibles se podrían esbozar en la idea de que los museos nos invitan a alejarnos de nosotros, a vincularnos con otros mundos, otros objetos, otros lenguajes, otras atmósferas, son auténticos “espacios otros”, heterotopías como los definió Michel Foucault:

especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados

26. Alain Morley y Guy Vavasseur, *Guide Dexia des 10,000 musées et collections en France*, Dom-Tom, Andorre et Monaco (París: Le Cherche Midi, 2001).

27. Julie Botte, Andrey Doyen y Lina Uzlyte, “‘Ceci n’est pas un musée’: panorama géographique et historique des définitions du musée”, en François Mairesse, *Définir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion* (París: ICOFOM, 2017), 17-47.

28. Consejo Internacional de Museos. Estatutos, 2007, “Artículo 3 - Definiciones, Apartado 1”, consultado el 2 de noviembre de 2018, en <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-diretrizes/definicion-del-museo/>

e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean, sin embargo, efectivamente localizables.²⁹

Se podría afirmar que en la visita a los museos y centros de arte se materializan las numerosas definiciones anteriores, y pareciera que se entra en una suerte de “paralización del tiempo” o en el “lugar de todos los tiempos”.³⁰

Existe a la vez una dicotomía por ser un “aparato estético”,³¹ que avala por una parte lo que contiene y muestra en su interior, pues se puede percibir una “protección”, una cierta calma, sosiego, tranquilidad, pero, por otra parte, invitan a descubrir nuevas experiencias, sensaciones, percepciones y puntos de vista. Las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo permiten una formación continua, seguir aprendiendo, descubriendo, estimulan la creatividad y agudizan la curiosidad, y sobre todo invitan a nuevas reflexiones desde un ámbito pluridisciplinar. Así, se podría definir a los museos y centros de arte contemporáneo como una “herramienta de preguntas más que de respuestas”.³²

Pero, tras la enorme evolución de los museos y centros de arte, desde su ensimismamiento a su radical apertura, se abren distintas preguntas: ¿el arte contemporáneo necesita de un lugar? ¿Son compatibles los conceptos de *lugar* y *arte contemporáneo*, qué tipo de vinculaciones existen entre ambas acepciones? ¿es posible hablar del lugar del arte contemporáneo en nuestros días?

Reflexiones sobre los conceptos de lugar y arte contemporáneo

Se habla de lugar y no de espacio, pues el foco de este escrito es la reflexión sobre el carácter concreto, empírico, existencial, articulado y definido,³³ del *lugar* en el arte contemporáneo.³⁴ Y se hace referencia al *arte contemporáneo*

29. Extracto de la conferencia “De los espacios otros”, “Des espaces autres”, dictada en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967; Michel Foucault, “Espacios otros: utopías y heterotopías”, *Carrer de la Ciutat*, núm. 1 (1978): 3.

30. Foucault, “Espacios otros”, 5.

31. Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012).

32. Adeline Rispal, “L’Architecture et la muséographie comme médiation sensible”, *Muséologies* 3, núm. 2 (2009): 90-101.

33. Josep M. Montaner, *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011).

34. Enrique Paniagua-Arís y Juan Roldán-Ruiz, “Traer a la presencia y dialogar con el lugar”, *Arquitecturarevista* 10, núm. 2 (2014): 124-133.

para poder acotar el arte de nuestros días, que se sucede tras el arte moderno, según afirma Badiou,³⁵ o como indica Félix de Azúa en el *Diccionario de las artes*,³⁶ el que coincide en el tiempo de su realización.

En un primer movimiento, la respuesta inmediata podría considerar que, en nuestros días, no es posible hablar de lugar del arte contemporáneo, pues a primera vista *lugar y arte contemporáneo* son conceptos muy distintos; sin embargo, se pueden revisar estas nociones con algo más de detalle para observar y abrir la reflexión hacia los distintos tipos de relaciones posibles.

Para la revisión de los conceptos de *lugar y arte contemporáneo* se parte de la hipótesis de que el arte contemporáneo abre una reflexión, una discusión, que cuestiona también al propio lugar que lo contiene. Para ello se propone un contraste entre los principales conceptos que definen al lugar, con los conceptos que definen al arte contemporáneo. Los puntos de tensión propuestos son: la historia, los límites, la identidad y el propio ser humano.

Se comienza por el punto más complejo, que es la característica de la historia. Como primera consideración, se tendría que tener en cuenta el

“desplazamiento” propuesto por Anna María Guasch,³⁷ desplazamiento de lo que sería una “historia de la creación” —los artistas y sus obras—, a una “historia de la recepción”, donde el protagonista no es la “obra de arte”, sino el “sistema del arte”, que contactaría el “mundo del arte” —o mejor el “sistema del arte”— con cuestiones o factores “externos”: económicos, sociales y culturales.

En lo que se refiere al arte contemporáneo se puede considerar, como indica Danto, que: “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo”.³⁸ Este contraste es fuerte, pues como se puede revisar a partir de la definición de

35. Alain Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, en http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/critica_textos/Badiou_Las%20condiciones%20del%20arte%20contempor%C3%83%C2%A1neo.pdf (consultado el 21 de diciembre de 2018).

36. Félix de Azúa, *Diccionario de las artes* (Barcelona: Anagrama, 2002).

37. Anna María Guasch, “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”, 12.

38. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y la línea de la historia* (Barcelona: Paidós, 1999), 37.

Marc Augé, la historia es clave para la concepción del lugar. Según Augé, las características de un lugar, que lo permiten diferenciar de un no lugar, son la identidad, la relación con el contexto y la historia.³⁹ Sin embargo, se podría argumentar que, si bien las obras contemporáneas van más allá de toda historia, se realizan en nuestros días, en un momento o fecha concreta. También se podría revisar en este punto además de la relación con la historia, la relación con el contexto, donde la obra de arte contemporáneo se resiste a una definición de este tipo, pero esta no relación también sería un tipo de relación.

Esta dicotomía se podría equiparar a la relación de los lugares con los no-lugares, pues al igual que la racionalidad se sirve de la irracionalidad para constituirse como tal, también los lugares se sirven de los no-lugares para su constitución.⁴⁰ Se abre aquí una tensión interesante. Hay que tener presente que el concepto de lugar nunca se da en términos absolutos, asemejándose el vínculo existente entre el lugar y el no-lugar a una cinta de Moebius donde, en una sola cara ambos conceptos se suceden y pueden llegar a transformarse en el otro.⁴¹ Lo que recuerda la consideración a tener en cuenta sobre los conceptos ya que:

los conceptos están constantemente sometidos a cambios. Al crear un concepto, no se fija eternamente una verdad universal, sino que se suministra un instrumento de comprensión de la realidad que está sometido a la atmósfera de sentido de la época y que puede variar sensiblemente a lo largo de la historia. El concepto es un producto mutante de la filosofía. [...] cada concepto está relacionado con otros, de forma infinita.⁴²

Tras recordar y tener presente la característica de constante transformación intrínseca en la esencia de los conceptos, se pasa a otro punto clave de vinculación en las acepciones de *lugar* y *arte contemporáneo*: la característica de *límite*. Numerosos autores han desafiado los propios límites físicos de los museos desde el “museo sin muros” de Malraux donde cada uno puede imaginar su

39. Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1998).

40. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

41. Laura Gallardo Frías, “Vínculo interior-exterior: una reflexión sobre la arquitectura del lugar y el no-lugar”, *Revista R180*, núm. 27 (2011): 2-5

42. Michele Botto, *Del ápeiron a la alegría: la subjetividad en Deleuze* (Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana Ediciones, 2014), 23.

propio museo.⁴³ Una materialidad que también interroga Lyotard en el proyecto curatorial de *Les Imateriaux* (1985), donde reflexiona sobre el vaivén de la materialidad y la inmaterialidad. El paso al museo en movimiento o incluso su “portabilidad” a partir de dispositivos móviles como la obra de Marcel Duchamp *Boîte-en-valise* (1941). Hasta los conceptos de desplazamiento, porosidad y transitividad propuestos por Nicolás Bourriaud.⁴⁴ Y la disolución entre el adentro y el afuera planteada por Rancière.⁴⁵

El concepto de “lugar” también se define por la característica de “límite”, como afirma Norberg-Schulz, “el lugar es siempre limitado”, siendo creado por el ser humano y montado para su especial finalidad.⁴⁶ Así, las acciones sólo tienen significación en relación con lugares particulares y están coloreadas por el carácter del lugar. Sin embargo, en la definición de arte contemporáneo está inmersa la “característica de la no especificidad de la obra de arte, que trae consigo la bifurcación de la filosofía del arte y de la teoría del arte”.⁴⁷ También se encuentra en el concepto de “arte contemporáneo”, una crítica, no sólo hacia la noción misma de la obra y del arte, sino una crítica a la noción finita de la obra.⁴⁸ Y mientras el lugar es “único e inexplicablemente maravilloso”,⁴⁹ la noción de arte contemporáneo está sometida a dos normas, como explica Alain Badiou,⁵⁰ por una parte, a la posibilidad de repetición, cualidad introducida por Walter Benjamin⁵¹ con la idea de reproductibilidad de la obra de arte, y en segundo lugar por el ataque a la figura del artista. Se podría hablar de un potente diálogo entre estos conceptos ya que, si bien el concepto de lugar está definido por sus límites, también en estos límites existe una apertura, una relación entre el interior y el exterior en permanente movimiento, pues es neces-

43. André Malraux, *El museo imaginario, Las voces del silencio. Visión del arte* (Buenos Aires: Emecé, 1956).

44. Nicolás Bourriaud, *Radicante*, trad. M. Guillemont (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009).

45. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005).

46. Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Blume, 1980), 19.

47. María del Carmen Oleas, “Arthur Danto: ¿Arte post-histórico o arte contemporáneo?”, *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, núm. 1 (2014): 9.

48. Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 2013.

49. Álvaro Siza, “Álvaro Siza 1995-1999”, *El Croquis*, núm. 95 (1999): 44.

50. Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 2013.

51. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

rio que los lugares nos llamen hacia su interior, pero también que nos hagan soñar con el exterior.

Esta posibilidad de apertura está vinculada con la *identidad*. Danto explica que en la época actual la mimesis ya no es la finalidad del arte, sino la búsqueda de su propia identidad. Es en esta búsqueda de identidad donde el arte niega las respuestas que encuentra sobre sí mismo, el “arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía”.⁵² Así, tanto la institución del arte como el artista y la obra buscan en la reflexión y la explicación teórica haciendo desaparecer casi al objeto, como explica Oleas⁵³ y con un foco en el sujeto y su reflexión. La característica de la *identidad* también es una de las que definen a la noción de lugar. Norberg-Schulz indica que identidad significa que los objetos son lo que ellos desean ser, y está íntimamente conectada con la experiencia del *lugar*. Este autor afirma que lugar es “algo más” que una localización abstracta, es “un concreto ‘aquí’ con su identidad particular”⁵⁴ y subraya el carácter o interacción recíproca con lo que lo rodea: “un lugar es un espacio con un carácter que le distingue”.⁵⁵ Es muy provocador este concepto para el vínculo del lugar con el arte contemporáneo, pues al hacer referencia a su propia definición, según la Real Academia Española, se encuentra que la identidad implica tanto la cualidad de lo idéntico como la que lo caracteriza, es decir, las diferencias. “La identidad es en sí un fracaso, pues requiere una exploración que lleva a volver a encontrarse, pero al volver al yo ya es otro”.⁵⁶ La identidad requiere de una continua exploración, una continua búsqueda que en sí encierra la esencia de la identidad del *lugar* y también la esencia del *arte contemporáneo*.

El ser humano es clave en esta vinculación de conceptos *lugar-arte contemporáneo*. En la noción de lugar se cita a Heidegger cuya pregunta por el ser es la que motiva toda su filosofía y es el primero en destacar, como indica Norberg-Schulz, que “la existencia es espacial”, afirmando que no puede disociarse al ser humano del espacio.⁵⁷ Se considera al ser humano como “centro del proyecto arquitectónico y principal lugar”⁵⁸ cuya naturaleza implica estar en

52. Arthur Danto, “El final del arte”, *El Paseante* 22-23 (1995): 12-13.

53. Oleas, “Arthur Danto: ¿Arte post-histórico o arte contemporáneo?”, 12.

54. Norberg-Schulz, *Genius loci*, 7.

55. Norberg-Schulz, *Genius loci*, 5.

56. Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre* (México: Siglo XXI, 2006), 116.

57. Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, 18.

58. Laura Gallardo Frías, “Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar”, *Arquitecturarevista* 9, núm. 2 (2013): 162.

la tierra como mortal, lo que significa habitar. Y para llevar el habitar a la plenitud de su esencia, como describe en *Construir, habitar, pensar*, se debe pensar y construir desde el habitar.⁵⁹ En concordancia con esta idea central del ser humano, se destaca que una ambición del arte contemporáneo es crear “arte viviente”, en sentido estricto, es decir, reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida, como indica Alain Badiou:

El arte contemporáneo va a tomar, entonces, otra dirección, que estará ligada a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo. Se podría incluso decir que el arte clásico es una instrucción para el sujeto, una lección para el sujeto y, en cambio, la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto.⁶⁰

En el arte contemporáneo, según explica Badiou en el texto citado anteriormente, existen dos formas características, el *performance* y la instalación, la primera vinculada con el tiempo y la segunda con el espacio. También el lugar se conforma en la coexistencia de tiempo y espacio, como define Leibniz y después sintetiza Hegel “tiempo en espacio”. “Unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora, al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí”, como indica Muntañola,⁶¹ aspirando a una totalidad.⁶²

Habría que tener presente la característica del sujeto nómada o en tránsito, al igual que la propia museología crítica.⁶³ Un sujeto “destinado al exilio fuera de sí y conminado a inventar la cultura nómada que el mundo contemporáneo le exige”,⁶⁴ donde no cuenta con un territorio estable. Por tanto, si bien los nuevos espacios de arte deben entender las características de constante mutación, desarrollo, cambio y diversidad, sin embargo, se hace necesario

59. Martín Heidegger, *Construir, habitar, pensar* (Barcelona: Serbal, 1997).

60. Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 3.

61. Josep Muntañola, *La arquitectura como lugar* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), 23-24.

62. Muntañola define también al lugar en su obra *Topogénesis*, como un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, y cada lugar construido es una síntesis y un resultado de este triple encuentro. Josep Muntañola, *Topogénesis: fundamentos de una nueva arquitectura* (Barcelona: Ediciones UPC, 2000).

63. Francisca Hernández Hernández, *Planteamientos teóricos de la museología* (Gijón: Trea, 2006).

64. Bourriaud, *Radicante*, 87.

que reciban en un espacio concreto: a los artistas, a los visitantes... Cualidad de recibir que remite directamente a la *khôra* platónica.

Así, para terminar este apartado de contrastes de conceptos es necesario ir a una de las nociones más relevantes y potentes que definen el lugar, propuesta por Platón en el *Timeo*: la *khôra*, *chora* o *jôra*, definido como aquello en lo cual algo deviene, el espacio de su devenir sentido o “nodriza del devenir”.⁶⁵ El filósofo expone que la naturaleza que recibe todos los cuerpos es siempre idéntica a sí misma, aclarando que no cambia en nada sus propiedades, y como ha de tomar todas las especies en sí misma, lo que recibe —de ahí la denominación de receptáculo— es necesario que se encuentre exento de toda forma.⁶⁶ Derrida afirma que la *khôra* es más situante que situada e indica que debemos referirnos a ella sin un artículo determinado, pues *khôra* no es, no da nada dando lugar: hay *khôra*, pero la *khôra* no existe, puesto que recibe para darles lugar a todas las determinaciones pero ella no posee ninguna propia.⁶⁷ Con lo que se podría proponer que las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo necesitan de un lugar que encierre su significación más radical, que contenga la esencia de *khôra* platónica, que recuerda también a la definición del Aleph de Borges como “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.⁶⁸ Un receptáculo abierto a recibir, cuyos factores relevantes se revisan a continuación.

65. Platón, *Timeo o de la naturaleza*, trad. Gustavo Saboia, en <https://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/timeo.pdf> (Santiago de Chile: Universidad ARCIS-Escuela de Filosofía, 2009), 26.

66. Platón, indica Pérez-Gómez, entiende que la verdad absoluta y la bondad, al igual que el sol, nunca se pueden contemplar directamente, siendo un objeto de conocimiento puro, sino más bien tienen que ser experimentadas como la iluminación que hace posible que las cosas de este mundo sean lo que son, como un reflejo en el espejo, en la *chôra*. Así, la obra de arte que permite tal iluminación pueda percibirse como *chôra*, como espacio de la creación y la participación humana, postulando a una coincidencia entre *topos* y *chôra*. Alberto Pérez-Gómez, “*Chora: The Space of Architectural Representation*”, en Alberto Pérez-Gómez y Stephen Parcell, *Chora. Intervals in the Philosophy of Architecture*, vol. I (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1994), 1-34.

67. Jacques Derrida, *Khôra*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Amorrortu, 2011).

68. Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Madrid: Alianza, 2001), 64.

Factores relevantes para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo a partir de cinco casos de estudio

Durante dos años, con un equipo multidisciplinario compuesto por antropólogos, historiadores y arquitectos,⁶⁹ se analizaron cinco casos de estudio de obras arquitectónicas públicas emblemáticas destinadas al arte contemporáneo en Santiago de Chile:⁷⁰ el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal, Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro Cultural la Moneda y Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos. El objetivo fue analizar, desde la perspectiva del lugar, a partir de la dimensión histórica, urbana, arquitectónica y sociocultural, obras emblemáticas de arquitectura pública destinadas al arte contemporáneo en la vinculación con sus visitantes y su contexto.

Como metodología se despliega una estrategia multidisciplinaria y multi-método que permite producir conocimiento para cada una y todas las dimensiones analizadas. Para la recolección de la información se construye una matriz de análisis de datos.⁷¹ En ella se identifican las dimensiones y sus factores de análisis. Esta matriz permite cruzar la dimensión histórica, urbana y arquitectónica con la sociocultural. Para recolectar la información se aplican metodologías específicas. En la dimensión histórica se recopilan y analizan documentos históricos, material bibliográfico e información secundaria. En la dimensión urbana se realiza un estudio planimétrico en tres escalas: ciudad, comuna y barrio, con superposición de capas de información. En la arquitectónica se trabaja una planimetría de base que se estructura en una secuencia desde el exterior hacia el interior. Y en la dimensión sociocultural se realiza un trabajo de tipo etnográfico que incluye observación participante y entrevistas. La información recolectada se vacía en la matriz.

69. Agradecimientos a todo el equipo de investigación: María Isabel Toledo Jofré, antropóloga; Consuelo Figueroa Garavagno, historiadora; Soledad Novoa, historiadora; Luis Pérez Huenupi, arquitecto; Javier Vera Bravo, antropólogo, y Paulina Román Manzo, comunicadora social.

70. Agradezco a las directoras y los directores de los cinco casos de estudio que nos ayudaron en nuestra investigación: Francisco Brugnoli, director del Museo de Arte Contemporáneo-MAC Parque Forestal y MAC Quinta Normal; Beatriz Salinas, directora del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos; Felipe Mella, director del Centro Cultural Gabriela Mistral-GAM; Beatriz Bustos, directora del Centro Cultural la Moneda. Y a todos sus equipos y colaboradores.

71. Matthew B. Miles, Michael Huberman y Johnny Saldaña, *Qualitative Data Analysis: a Methods Sourcebook* (Los Ángeles: SAGE Publications, Inc., 2014).

Tras el análisis de los cinco casos de estudio mencionados, se ajustó la matriz y se sintetizaron los factores generales de análisis, en conjunto con factores específicos. Estos factores pueden considerarse tanto para el análisis como para la proyectación de obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo.

En la dimensión histórica, los factores relevantes que se proponen son tres: la historia del terreno, la historia de la edificación —indicando tanto para la construcción como para las distintas remodelaciones: mandante, arquitecto, fecha, estilo arquitectónico, materiales, uso, contexto histórico, políticas culturales asociadas—, y la historia de la institución.

Para la dimensión urbana, los principales factores a considerar, en las escalas de la ciudad, la comuna y el barrio, son: clima, topografía, emplazamiento, legibilidad, relación llenos-vacíos y alturas, usos de suelo, sistema de red de equipamientos de arte, conectividad vial y de transporte, flujos de personas, áreas verdes y factores sensoriales como: vistas, colores, sonidos, olores, texturas, entre otras.

En lo que respecta a la dimensión arquitectónica los factores de análisis a tener en cuenta son: la geometría (forma de la envolvente y su relación con el entorno), accesos, fachadas programa (descripción de recintos, m² y articulación entre los distintos recintos), espacios servidores y espacios servidos, estructura, materiales (cielos, muros, suelos), colores, texturas, luz natural y luz artificial, vistas, acústica y climatización.

Y en la dimensión sociocultural los factores de análisis, al ser una dimensión central, se consideran, además de sus propios factores, el entrecruzamiento con las otras dimensiones. Así, los factores propios de esta dimensión son: usos del espacio, tipos de usos, estilos de visita, tiempo de visita, mapa de actores y estructura de relaciones, conflictos, solidaridades, relaciones entre visitantes y objetos de arte, normas de permanencia y pautas de comportamiento, tipos de trayectorias de recorrido (preestablecida, espontánea, guiada), usos de tecnología de registro, valoraciones, y recomendaciones para el lugar del arte. Con relación al entrecruzamiento con la dimensión histórica: historias del edificio y el lugar, historias de la institución según el visitante. Respecto a la dimensión urbana: variaciones del uso del espacio según la condición climática, valoración de ubicación en la ciudad, en la comuna, en el barrio y en la manzana. Legibilidad: reconocimiento del edificio como lugar de arte, circuitos entre el centro y otros espacios, uso de red de centros. Conectividad vial: vías utilizadas, conocimiento de vías de acceso, experiencia de viaje, uso de medios de transporte, medios de transporte utilizados, valoración del viaje, percepción

temporal de viaje, prácticas de tránsito, tránsito y permanencia. Zonas verdes: usos, conflictos y valoraciones. Representaciones de: paisajes, sonidos, olores del sector. Vinculado al entrecruzamiento de la dimensión arquitectónica se destacan las valoraciones del edificio: forma, contexto, materialidad; percepción de proporciones, legibilidad de accesos y salidas de emergencia, accesibilidad universal, invitación a entrar, comprensión de señalética, relación interior-exterior, percepción y valoración de fachadas, espacios servidores y servidos (caracterización de sujetos, normas y prácticas de uso, valoraciones), valoración de la institución (misión, visión, objetivos, estructura y política organizacional, programa artístico, difusión, relación con circuito cultural), salas de exposición (prácticas de uso, conflictos por el uso, valoraciones), personal (directivo, técnico, administrativo, auxiliar, seguridad), actividades y recursos de mediación (visitas guiadas, talleres, conversatorios).

La enumeración de los factores expuestos permite comprender la gran complejidad de las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo, pues muestran los numerosos puntos a tener presentes en estos lugares para analizarlos a profundidad.

Tras este análisis de los factores relevantes, realizamos un entrecruzamiento de las dimensiones: histórica, urbana, arquitectónica y sociocultural para llegar a sintetizar cinco puntos clave en las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo. 1) Conectividad, la importancia de una red de conexión con toda la ciudad y la calidad del transporte, en conjunto con un emplazamiento simbólico; 2) legibilidad, que el lugar del arte sea un hito urbano “fácilmente identificable”⁷² y que también se conecte con el pasado, el presente y que se abra hacia el futuro; 3) accesibilidad. Es clave la “porosidad” en la edificación, que invite a entrar, que sea accesible para todas las personas y existan distintas proporciones entre los distintos tipos de accesos; 4) recorridos y permanencias. Será relevante comprender el centro o museo desde el acceso, pero también que invite a descubrirlo, para lo cual favorecen las distintas proporciones de salas, la señalética, la diferenciación entre los espacios servidores y los espacios servidos.⁷³ También se destacan los lugares de permanencia, tanto al interior de las salas de exhibición, como en terrazas, cafeterías, plazas exte-

72. Lynch, *La imagen de la ciudad*, 11.

73. Se hace referencia a la distinción propuesta por Louis I. Kahn entre los espacios de tránsito *versus* los espacios de permanencia. Louis I. Kahn, *Forma y diseño* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003).

riores, entre otros, que permitan prolongar la visita; 5) flexibilidad. Habría que entender esta característica desde sus múltiples enfoques, como una apertura a las distintas posibilidades, tanto en su concepción como en su materialización. Que el lugar de arte sea capaz de exponer obras de distintos tamaños, tanto en el interior como en el exterior. La existencia de iluminación natural que pueda combinarse con iluminación artificial. Flexibilidad espacial, de distintas opciones de recorridos, de “movimientos” de salas. Y la conexión entre interior-exterior. A estas características habría que sumar la programación, tipo y calidad de las obras expuestas.⁷⁴

Hacia una definición del lugar del arte contemporáneo

El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. [...] El museo es un campo dispuesto para una reordenación constante.⁷⁵

Las obras arquitectónicas destinadas al arte constituyen una de las tipologías donde más se ha explorado, ya que han sido, no solamente definidas, sino también construidas a partir de una gran cantidad y variedad de conceptos, lo que se puede comprobar en numerosos ejemplos. Desde el Altes Museum (1830), edificación más antigua destinada a este fin.⁷⁶ Con sus características de tem-

74. Pierre Bourdieu, Alain Darbel y Dominique Schnapper, *El amor al arte: los museos europeos y su público* (Buenos Aires: Paidós, 2004).

75. Danto, *Después del fin del arte*, 28.

76. “El Altes Museum (o Schinkelbau, por el nombre de su arquitecto), es el más antiguo del conjunto berlinés de la Isla de los Museos y el edificio más antiguo construido para uso como museo. Tanto en Europa como en América, el estilo neoclásico de su fachada ha servido de modelo a numerosos museos del siglo XIX. Su solemne disposición preparaba ya desde el primer momento al visitante en aquel ambiente de templo, lo que hoy día sería censurable”. Rivière, *La museología: curso de museología: textos y testimonios*, 72.

plo; el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier (1939), con una forma rectilínea que se enrosca sobre sí mismo; el Museo para una pequeña población de Mies van der Rohe (1942), como “platónico museo de planta libre”;⁷⁷ el Museo Guggenheim de Nueva York (1959) de Frank Lloyd Wright, que invita a ser recorrido en todo su perímetro con la rampa helicoidal; el Museo de Arte de Sao Paulo, obra de Lina Bo Bardi (1968), que se levanta para dejar pasar la ciudad a su través y propone una nueva forma de exponer las obras con la idea de ver la totalidad espacial; el Kimbell Art Museum de Louis I. Kahn (1972), donde la luz se convierte en una herramienta magistral que le da vida; el Centro Georges Pompidou (1977), de Renzo Piano y Richards Rogers, que marca un hito por abrirse a la ciudad. Al igual que el Guggenheim de Bilbao de Gehry (1997), que regenera un sector industrial y este “efecto Guggenheim”,⁷⁸ ha sido replicado en numerosas ciudades. Así, se encuentran museos y centros de arte que se fusionan con su emplazamiento como el Landscape Formation One de Zaha Hadid (1999), el Museo Soulages, obra de RCR (2014) o el Museo de Altamira (2001) de Navarro Baldeweg; hasta elementos que marcan un hito como el Museo de Arte Nanjing Sefang (2011) de Steven Holl, o el Louvre Abu Dhabi (2017) de Jean Nouvel. Museos de múltiples características, como define Montaner que atraviesan desde formas irrepetibles, hasta llegar a la caja polifuncional, neutra y repetible.⁷⁹

¿Cómo definir entonces el lugar del arte contemporáneo? Danto indica que el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión. Propone comprometer al arte directamente con la vida de aquellas personas que no han visto razón para utilizar el museo ni como un *tesorium* de belleza, ni como un santuario de formas espirituales. Por tanto, el desafío es “ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo”,⁸⁰ en una constante reordenación.

La definición de un lugar para el arte contemporáneo es una tarea muy compleja, aquí solamente me atrevo a adelantar una especie de pequeño esbozo que pueda seguir despertando y abriendo reflexiones. Se propone considerar el

77. Josep M. Montaner, *Museos para el siglo XXI* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 10.

78. Domínguez y Benjumea, “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural”, 2011 y Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim del espacio basura al ornamento* (Barcelona: Anagrama, 2007).

79. Montaner, *Museos para el siglo XXI*, 2003.

80. Danto, *Después del fin del arte*, 39.

receptáculo donde se manifiesten las necesidades, expresadas por los visitantes y artistas, tener presente la significación del *arte contemporáneo* y por supuesto la definición de *lugar*. Así, para hacer un primer esbozo de definición del lugar del arte contemporáneo, habría que considerar una obra arquitectónica conectada a la ciudad y al barrio, con alto grado de legibilidad y accesibilidad. En éste habrán de combinarse los recorridos con las permanencias y tener la suficiente flexibilidad para acoger a las diferentes opciones de arte contemporáneo que necesitan distintas proporciones, espacios, conexiones del interior con el exterior, que permitan a su vez: el “movimiento” de la reflexión, la búsqueda continua de identidad, crítica y una conexión con el ser humano, que lo vincule directamente con la noción de lugar, en una relación con su historia y su contexto. Y, si bien existen ciertos límites, se da la noción de apertura, de continua búsqueda como el concepto de identidad que fusiona el arte contemporáneo con el lugar, la relación con el ser humano y sobre todo la capacidad de recibir, de ser una auténtica *khôra*, remitiéndose a la definición de recepción del lugar.

Al sintetizar estos conceptos, se podría definir el lugar del arte contemporáneo como una *khôra* o nodriza del devenir con el ser humano como centro que, si bien es legible y limitado, está abierto a recibir, a la posibilidad de su constante definición, reflexión y búsqueda de identidad. ❁

N.B. Este artículo forma parte del proyecto de investigación FONDECYT n° 11170140, titulado: “El lugar del arte contemporáneo en Santiago de Chile. Análisis de obras emblemáticas de arquitectura pública y su vinculación con los habitantes desde la dimensión histórica, arquitectónica, urbana y sociocultural”, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile.

*El espacio participativo y la espectadoría en el museo.
Una problemática y una respuesta sobre el uso
del espacio expositivo actual.*

*Participatory Space and the Spectatorship in the Museum.
A Problem and an Answer About the Use of today's Exhibition Space.*

Artículo recibido el 9 de junio de 2019; devuelto para revisión el 6 de noviembre de 2019; aceptado el 18 de noviembre de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2020.116.2714>.

Ioannis Mouratidis Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España, ioa-mouratidis@barcelona.uned.es; <https://orcid.org/0000-0001-9294-3978>.

Líneas de investigación Arte moderno; arte contemporáneo; museología; gestión de museos y exposiciones.

Research lines Modern art; contemporary art; museology; museums and exhibition management.

Publicación más relevante “*Documenta*: Un ejemplo de ampliación del espacio expositivo para la creación de relaciones estéticas en el museo de la era digital”, en Carlos Foradada Baldellou y Pilar Irala-Hortal, coords. *Re_visiones sobre arte, patrimonio y tecnología en la era digital* (Zaragoza: IAACC Pablo Serrano, 2019), 365-375 (<http://www.inac.es/enffiader/userfiles/files/2019/libro-arte-patrimonio-y-tecnología-en-la-era-dijital.pdf> (Zaragoza: Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública-OAAEP, Universidad de Zaragoza, noviembre, 2018).

Resumen El espacio no es un simple escenario donde se depositan cosas y hechos sino una entidad autónoma construida socialmente. El arte actual crea espacios donde desarrollarse, con el objetivo de fomentar el surgimiento de relaciones en ellos. El presente artículo parte de esa idea de reconsideración del espacio artístico y su importancia en el desarrollo de relaciones estéticas y sociales para ver cómo el museo puede aplicarla en la renovación de su espacio expositivo. Al tener presentes las perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio y relacionando la construcción espacial de ciertas experiencias artísticas participativas de principios del siglo xx con algunas realizaciones presentadas en la última edición de *documenta*, se propone investigar las articulaciones espaciales de esas experiencias con su forma de exposición. El tema de

este artículo es cómo pasar de un espacio museístico representacional, construido de forma historicista, lineal, nacionalista y exclusiva, a un espacio expositivo participativo de autoría compartida que represente una ciudadanía cambiante.

Palabras clave Museos; colonialismo; espacio expositivo; arte participativo; relaciones estéticas; EMST; *documenta*.

Abstract Space is not just a place where things and acts are deposited but an autonomous socially constructed entity. Art creates spaces where it develops with the determination to foment the emergence of relationships in them. This paper is based on the idea of a reconsidered artistic space and its importance in the development of aesthetic and social relationships to see how the museum can apply this idea in the renovation of its exhibition space. Keeping in mind the theoretical perspectives on the social construction of space and relating the spatial construction of certain participatory artistic experiences of the early twentieth century with some realizations presented in the last edition of *documenta*, the spatial articulations of these experiences with their form of exposition is researched. How to move from a museum representational space that is built on a historicist, linear, nationalist and exclusive way, to a participatory exhibition space of a shared authorship that represents a changing society, is the central issue.

Keywords Museum; colonialism; exhibition space; participatory art; relational aesthetics; EMST; *documenta*.

IOANNIS MOURATIDIS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA, ESPAÑA

El espacio participativo y la espectaduría en el museo

*Una problemática y una respuesta
sobre el uso del espacio expositivo actual*

Durante el siglo XIX y gran parte del XX se formó el espacio representacional del museo contemporáneo sostenido por la Historia e Historia del Arte como ciencias que crearon un modelo de exposición historicista con el principal objetivo de crear una conciencia del Estado-Nación, incluyendo en este concepto de nación a todas las distintas realidades culturales con el objetivo básico de silenciarlas. Se organizó, así, un público occidental entre un “nosotros”, como heredero legítimo del progreso, y un “otro” entendido como el “primitivo” colonizado.¹

El pensamiento poscolonialista que surge con fuerza durante el último tercio del siglo XX de la pluma de teóricos como Edward Said, Homi Bhabha, Walter D. Mignolo y otros, y su posterior aceptación por parte de la comunidad académica occidental, pone las bases para una revisión de la Historia e Histo-

1. El sociólogo inglés Tony Bennett hace una interesante reflexión al respecto en su texto “The Exhibitionary Complex” cuya primera versión se encuentra en su libro, Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Londres/Nueva York: Routledge, 1995), 59-88. Parte de esta reflexión la reproduce en el catálogo oficial de d 14, *Reader*, en su texto: “Το «εκθεσιακό συμπλεγμα»” (*The Exhibitionary Complex*-El complejo expositivo). Bennett habla del papel de los museos ingleses y de la Gran Exposición de Londres de 1851 en la construcción de ese orden social colonial por medio del ordenamiento de lo expuesto y de las reglas de uso en sus espacios expositivos y cómo este paradigma expositivo poco a poco iba encontrando seguidores en los demás países europeos y en Estados Unidos, hasta convertirse en canónico.

ria del Arte girando el foco de investigación hacia el discurso social y estético de las pequeñas historias locales. Como postura crítica, el poscolonialismo trata la literatura producida en países que fueron o son aún colonias de otros países. Analiza los efectos del conocimiento producido en los países colonizadores sobre los países colonizados, o sus habitantes y el papel del arte en la construcción de la imagen de lo que se entiende como “el otro”. La teoría poscolonial formó parte de las herramientas críticas de los años ochenta, y trata muchos aspectos de las sociedades que han sufrido el colonialismo. Se interesa, entre otros, en los modos en que el conocimiento de los países colonizadores ha colaborado en elaborar una determinada imagen del colonizado: la del ser inferior.² La museografía contemporánea se interesa, aunque todavía no decididamente, en dicha revisión y últimamente se perfila un cambio en sus prácticas expositivas, experimentando, entre otros aspectos, con aquella organización espacial historicista.

Geógrafos y sociólogos como Henri Lefebvre,³ David Harvey⁴ o Doreen Massey,⁵ habían reflexionado acerca de la construcción social del espacio y rápidamente historiadores de arte y artistas ampliaron aquellas teorías, investigando su aplicación en el ámbito artístico. Son interesantes al respecto los trabajos

2. Entre las obras que han servido aquí como referencia se encuentran: Edward Said, *El orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes (Barcelona: DeBolsillo, 2010); Walter D. Mignolo, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, trad. Juanmari Madariaga y Cristina Vega Solís (Madrid: Akal, 2003); y Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, trad. César Aira (Buenos Aires: Manantial, 2011).

3. Filósofo y sociólogo francés (1901-1991). Entre sus líneas de investigación, interesa aquí la de la producción espacial. En su libro, Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez [Madrid: Capitán Swing, 2013]) entiende el espacio como una construcción política resultado de la lucha entre poderes y busca fórmulas de reconciliación del espacio mental de la filosofía con el real de la sociedad. Para lograrlo recurre muchas veces, entre otros factores, al arte.

4. Geógrafo inglés nacido en 1935 de tendencia marxista y entre los más citados actualmente. De clara influencia lefebvriana, concibe el espacio como una construcción relacional y así lo investiga en sus obras. En su interesante libro —David Harvey, *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* (Londres/Nueva York: Routledge, 2002) (Espacios del capital: hacia una geografía crítica, traducción del autor)—, se recogen artículos de las últimas tres décadas sobre la producción capitalista del espacio, entre otros temas.

5. Socióloga y geógrafa británica (1944-2016). Desde una lectura postestructuralista de Lefebvre, reflexiona sobre la espacialidad como producto de la intersección de relaciones sociales. Establece una diferencia entre *lugar* y *espacio* entendiendo que en el primero se puede desarrollar una multiplicidad de identidades. Véase Doreen Massey, *Space, Place and Gender* (Cambridge: Polity Press, 1994); *For Space* (Londres: Sage, 2005).

de Nicolas Bourriaud,⁶ Claire Bishop⁷ o Pablo Helguera⁸ sobre la calidad performativa del espacio artístico, las relaciones estéticas que se generan en él y el arte que puede surgir de ellas. La museología actual mira con interés esas investigaciones y busca fórmulas para aplicarlas en la práctica museográfica con el objetivo de crear un nuevo espacio expositivo inclusivo.

Si reconociésemos que el espacio expositivo no es un escenario donde se depositan cosas y hechos sino una entidad autónoma construida socialmente, tal y como Lefebvre dice y si aceptásemos que el arte actual tiene como objetivo crear espectadores socialmente comprometidos en torno de un nuevo valor estético que es la relación social, según sostiene Pablo Helguera, entonces el espacio en el que se desarrolla dicho arte debería jugar un papel primordial, y la responsabilidad del museo en su creación es básica.

El presente artículo parte de esa idea de ampliación del espacio expositivo para ver cómo la institución museística actual puede aplicarla en el intento de creación de una ciudadanía participativa. Al tener como base las perspectivas teóricas sobre la construcción del espacio y las articulaciones teóricas y prácticas entre construcción del espacio y arte, se propone investigar las articulaciones entre arte espacial y formas de exposición de este arte.

El objetivo es investigar cómo el museo actual puede adecuar su relato expositivo para ser reflejo de una sociedad cambiante y agente en la transformación del orden social mediante la transformación del orden estético que puede proponer y que la sociedad reclama. Cómo puede definir el lugar que ocupa su

6. Historiador y crítico de arte, comisario de exposiciones, nacido en Francia en 1965. Creador del término “arte relacional” que hace referencia a una corriente artística que empieza a estudiarse en los años noventa. Bourriaud acuña el término en su libro *Estética relacional* (Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* [Dijón: Presses du Réel, 1998]) para referirse a la tendencia que da mayor importancia a las relaciones que nacen entre los distintos agentes del arte que a cualquier objeto u obra artística propiamente dicha.

7. Historiadora de arte inglesa, nacida en 1971. En su ensayo “Antagonismo y estética relacional” (Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, núm. 110 [2004]: 51-79) revisa los presupuestos de Nicolas Bourriaud, analiza los vínculos que promueve la forma relacional y busca las posibilidades de plantear una instancia real de antagonismo.

8. Artista, teórico y comisario de exposiciones, nacido en México en 1971. Director de Programas Académicos para Adultos del MOMA de Nueva York. En su libro *Educación para un arte socialmente comprometido. Manual de materiales y técnicas* (Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook* [Nueva York: Jorge Pinto Books, 2011]) investiga la práctica social del arte contemporáneo, entendiéndola como su lado débil y busca fórmulas para pensar la complejidad de las prácticas artísticas desde su compromiso social.

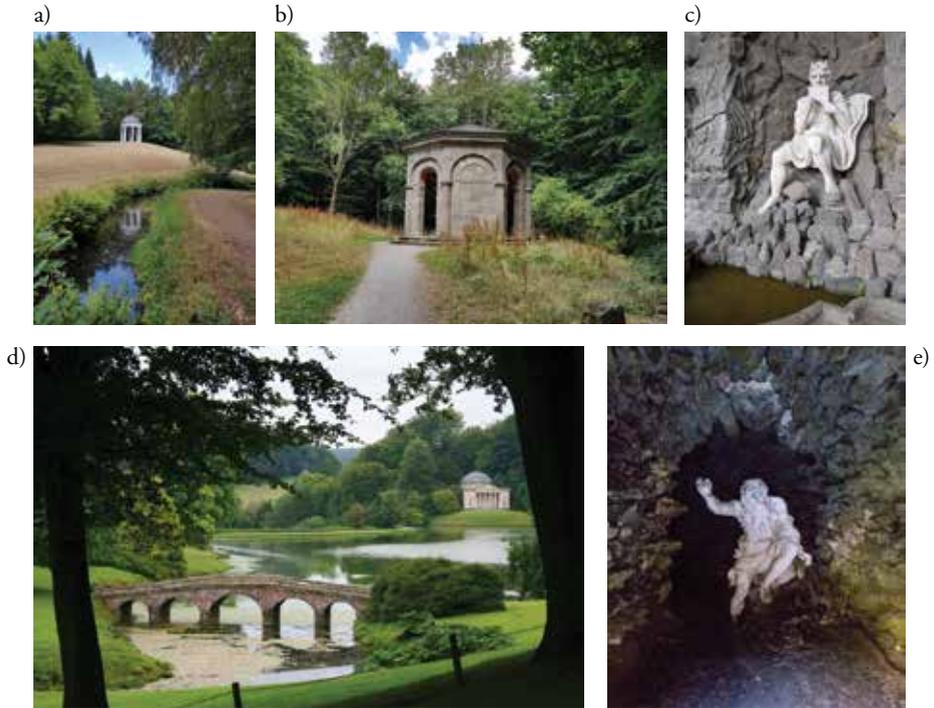
usuario en el espacio social por medio del lugar que le ofrece en un espacio expositivo abierto e inclusivo.

Metodológicamente, en este artículo se revisa la realización de unas propuestas artísticas concretas presentadas en *documenta* 14 (en adelante D 14)⁹ desde el punto de vista espacial. De esta manera, como objetivo aquí propuesto, se retoman elementos específicos de dichas obras relacionándose su práctica con algunas propuestas artísticas del siglo xx, como, por ejemplo, las conocidas como “excursiones” del Dadá parisino de los años veinte o las obras de John Latham del movimiento APG (Artists Placement Group)¹⁰ que utiliza libros como material escultórico, para reflexionar sobre la construcción espacial de la exposición. No se propone una revisión historiográfica o cualitativa de dicha exposición sino que se investiga la posibilidad de creación de un espacio expositivo abierto e inclusivo, sujeto a ser aplicado por parte del museo de forma más generalizada.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: después de una breve historia de *documenta*, revisada aquí desde su evolución espacial a lo largo de los casi 65 años de su existencia y los cambios que experimentó y, a la vez, supuso para la ciudad de Kassel y sus habitantes, se desarrolla un comentario estético de unas propuestas artísticas de su última edición, la 14, como ejemplos de creación y uso de un espacio expositivo distinto al tradicional y se reflexiona acerca de una propuesta museográfica del recién restaurado e inaugurado museo de arte contemporáneo de Atenas, una de las sedes de D 14 en la capital griega. A continuación se aplican las observaciones anteriores en unas reflexiones acerca del espacio expositivo como espacio de representación social para

9. La decimocuarta edición de la conocida Exposición Internacional de Arte Contemporáneo tuvo lugar entre el 8 de abril de 2017 y el 17 de septiembre de 2017. Por primera vez en su historia se llevó a cabo en dos sedes de forma casi simultánea. Salió de su sede tradicional (Kassel, Alemania) y ofreció una propuesta expositiva desde la ciudad de Atenas en Grecia. Durante un mes, entre mediados de junio hasta mediados de julio de ese año, *documenta* operó desde las dos sedes y sus artistas trabajaron en ambos lugares con la intención de crear con su director artístico, Adam Szymczyk, una exposición ampliada e inclusiva.

10. El Artits Placement Group (Grupo de Colocación de Artistas) fundado por John Latham y Barbara Steveni en el Reino Unido durante la década de los sesenta y que duró hasta finales de los ochenta, fue una organización que, como nos informa Claire Bishop en su libro: *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de espectaduría*, trad. Israel Galina Vaca (Guadalajara, México: T-e-oria, 2016), tenía como premisa la idea de que el arte debería hacer una contribución útil al mundo y que los artistas pueden servir a la sociedad mediante sus interacciones en el contexto de las instituciones y las organizaciones tanto privadas como públicas.



1. Superior: parque *Wilhelmshöhe*, Kassel, Alemania, julio de 2018. Foto del autor. Inferior: *Stourhead Gardens*, Wiltshire, Inglaterra. Tomadas de <https://www.nationaltrust.org.uk/stourhead>, consultadas el 1 de noviembre de 2018.

finalmente, teniendo siempre presentes las referencias teóricas, llegar a unas conclusiones de síntesis acerca de la problemática espacial en el museo actual y la necesidad de cambio de su papel hacia una institución que represente a su sociedad de la forma más inclusiva posible.

Breve historia de una transformación

La ciudad alemana de Kassel antes de la segunda guerra mundial era una ciudad profundamente romántica. Residencia del *landgrave* y, desde 1803 príncipe elector de Hesse, se llegó a esa aproximación después de la transformación de la montaña de Wilhelmshöhe en un conjunto de jardines paisajistas de influencia inglesa (figs. 1a, b, c y d).

Entiendo aquí el término “romántico” como sensibilidad psicológica de un alma atormentada, destinada a lo que Rafael Argullol llama “La atracción del abismo”. Se trata de una sensibilidad condicionada por la desgarradora sublimidad de la Naturaleza como fuerza generadora incapaz de combatirse por la pequeñez del ser humano. Un ser humano que sufre por la autoconciencia de la escisión entre él y la fuerza natural. No se trata de la Naturaleza pastoril, bucólica e idealizada de la pintura paisajista de Poussin dentro de la que el hombre vive en armonía con su entorno, sino de la Naturaleza como fuerza sublime y amenazante, tal y como la representa Caspar David Friedrich en su obra *Caminante sobre el mar de nubes* en la que el hombre se encuentra solo y rendido ante la fuerza sublime de una Naturaleza desconocida e intangible. Hablamos de un romanticismo como reflejo de un escenario de confrontación entre Naturaleza y hombre en el que: “se advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a ella”,¹¹ a la vez que su ansia de reconciliación con la Naturaleza que la entiende como un abismo deseado e inalcanzable, un abismo que “le provoca terror, pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción”.¹²

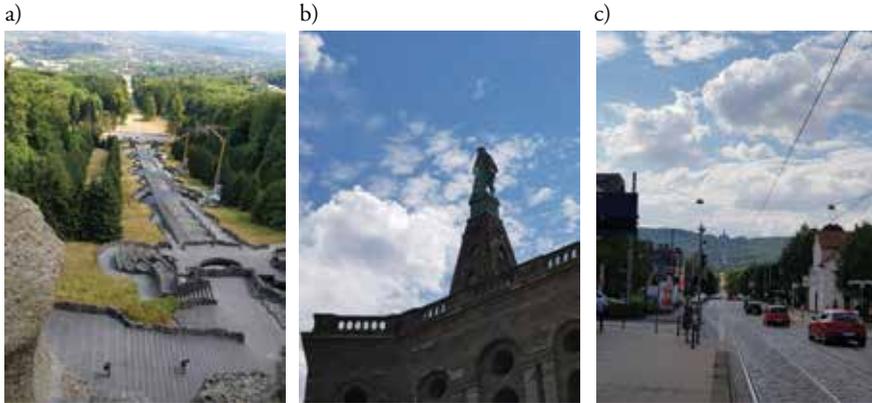
La actitud anglófila del *landgrave* Federico II (1720-1785) y de su hijo Guillermo IX (1743-1821) marcó el camino de aquella transformación. Federico II, enormemente interesado por el arte, siguió un plan ideado hacia casi medio siglo, por el *landgrave* Carlos (1645-1730), que incluía un “palacio de Hércules”, una “gruta de Platón”, unas cascadas desde la “cima del Olimpo” hasta la “gruta subterránea de Hades” y un sinfín de elementos paisajistas románticos de pronunciada influencia inglesa que transformarían la montaña de Wilhelmshöhe, pero que no pudieron llevarse a cabo todos en aquella época, por motivos económicos.¹³

Federico, que se había casado con la hija del rey Jorge I de Inglaterra, aunque mantenía una corte al ejemplo de Luis XIV y pretendía hacer de Kassel un pequeño París, se dejó influenciar como es evidente por el estilo inglés. En las primeras construcciones escenográficas que se llevaron a cabo durante su mandato, y que adornaban praderas del monte y valles de barrancos, se advierte con claridad la influencia de William Chambers cuyo nuevo libro de grabados sobre Kew Gardens (1763) se hallaba en la biblioteca de Federico.

11. Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Acantilado, 2006), 12.

12. Argullol, *La atracción del abismo*, 12.

13. Adrian von Buttlar, *Jardines del clasicismo y romanticismo. El jardín paisajista*, trad. José Luis Gil Aristu (Madrid: Nerea, 1993), 179-184.



2. *Hércules vigilando la ciudad de Kassel desde la ladera de Wilhelmshöhe*, Kassel, Alemania, julio de 2018. Foto del autor.

En el gobierno de su hijo, Guillermo IX, que tomó el poder en 1785, todos los restantes elementos estilísticos se transformarán en paisajistas. Cuando Guillermo muere en 1821 y es enterrado en el parque, se da por terminado el conjunto romántico de Wilhelmshöhe que se llevaba desarrollando a lo largo de un siglo. Esta montaña transformada en un jardín paisajista romántico presidía la ciudad e influía en las mentalidades de sus habitantes a tal punto que hasta la segunda guerra mundial, Kassel se consideraba el corazón de la sensibilidad romántica alemana (figs. 2a, b, y c).

Es de destacar que el primer edificio de Alemania proyectado para ser museo, el Museo Fridericianum, sede de *documenta*, sigue el palladianismo inglés (fig. 3).¹⁴

Con la llegada de la paz, la mentalidad y la imagen de la ciudad empiezan a modificarse influidas por un proyecto que, aunque empezó discretamente, iba a alcanzar una fuerza internacional importante.

Según nos informa la página oficial de *documenta*,¹⁵ Arnold Bode, el primer director artístico de la exposición, se propuso recuperar con el arte, el diálogo

14. El interés sobre el palladianismo inglés por parte de Federico, se manifiesta además por el hecho que el jardinero de su corte, Daniel August Schwarzhopf fuera enviado a formarse en Inglaterra, en la década de 1780. Von Buttlar, *Jardines del clasicismo*, 182.

15. La información histórica de este apartado se recoge en su mayoría desde el sitio web de *documenta*, “Art of the Twentieth Century. International Exhibition,” *Documenta*, 16 de julio al 18 de septiembre de 1955, <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta>, consultas varias entre febrero y noviembre de 2018 y de la investigación *in situ* en el archivo de *documenta* en Kassel.

perdido entre Alemania y el resto del mundo tras la segunda guerra mundial. En 1955 el pintor y profesor universitario, nacido en la ciudad alemana de Kassel en 1900, funda la Sociedad de Arte Occidental del siglo xx (*Gesellschaft Abendlandischer Kunst des xx. Jahrhunderts*) para mostrar el arte que los nazis habían tachado por “degenerado”, así como las obras de la modernidad clásica que nunca se habían visto en Alemania. Bode intentaba acercar el arte a la gente y, sobre todo, a la clase obrera, por lo menos esto puede explicar su decisión de incluir la exposición en el *Bundensgartenschau*, una feria bienal de agricultura que por aquella época se celebraba en la capital de Hesse. La primera *documenta* fue una retrospectiva de los principales movimientos artísticos de la primera mitad del siglo xx como el fovismo, el expresionismo, el cubismo, *Der Blaue Reiter*, el futurismo... Artistas ya muy reconocidos en aquel momento o posteriormente, participaron en la exposición. Son los casos de Pablo Picasso, Max Ernst, Hans Arp, Henri Matisse, Wassily Kandinsky o Henry Moore.

Aquel primer intento de presentar el arte de las vanguardias a la sociedad alemana tuvo un enorme éxito. Bode dirigió las ediciones hasta el número 4, celebrada en 1968.

El carácter de cada edición, en especial a partir de la d 5, es un reflejo de las ideas y la concepción que su director artístico tiene sobre el momento actual, por lo que no es sólo un fórum de las tendencias actuales en el arte sino, y eso es más importante, un espacio donde se ponen a prueba nuevos conceptos de configuración del acto expositivo. Cada *documenta* reflexiona, en primer lugar, sobre la renovación del discurso expositivo internacional. No se trata de una simple visión general de lo que está pasando en el arte actualmente sino de un reflejo de la sociedad y un desafío de las expectativas que ella tiene sobre el arte.

La tendencia de expansión e innovación del espacio expositivo a lo largo de todas las ediciones de *documenta* con el objetivo de investigar las posibilidades de una intervención social lo más amplia y representativa posible queda clara si se mira de forma esquemática qué uso se hace del espacio expositivo y social. Mi investigación en el archivo de la exposición en Kassel, durante el mes de julio de 2018 me acercó, entre otras cosas, al trabajo del profesor de arquitectura y diseño de la universidad de Kassel, doctor Philipp Oswald. Según el profesor, las ediciones de *documenta* desde su nacimiento hasta hoy se pueden agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera: D 1-5, concentración e introversión; D 6-7, con algún caso de la D 4, arte al aire libre; D 8-9, intervención urbana; D 10, digitalización; y D 11-14, expansión global.



3. *Museum Fridericianum*, entrada principal con el primero y el último roble plantados ahí durante el proyecto artístico de Joseph Beuys “7000 Oaks” para *documenta 7* en 1982, Kassel, Alemania, julio de 2018. Foto del autor.

Dicha agrupación, si se comprobara acertada, demostraría la evolución del espacio hasta convertirse en el elemento expositivo primordial para la exposición en su intento de ser un proyecto social inclusivo. Lo que sí queda claro, no obstante, es que la puesta en escena de las exposiciones, la forma que cada vez se adopta para articular un discurso expositivo concreto es, a mi modo de ver, el principal vehículo de ese desafío.

El proyecto de *documenta* ha podido realizar un cambio importante: la transformación de una ciudad. Kassel de ser una ciudad romántica donde la interacción entre apariencia y realidad se balanceaba sobre las laderas de Wilhelmshöhe, pasa a ser una ciudad de sensibilidad contemporánea.

Es pertinente comentar que tanto la observación sobre el romanticismo de la ciudad como el cambio que, desde mi punto de vista, se realiza hacia su contemporaneidad, no se estudian aquí en términos político-sociales —que podrían ser objeto de otra interesante investigación—, sino como sensibilidades estéticas que tanto en el primer momento, anteriormente comentado, como en el segundo, aquí expuesto, se han reflejado en la realidad de la

ciudad y en la de su gente, mediante unas intervenciones artísticas de gran envergadura. Desde el romanticismo como sensibilidad individual y experiencia solitaria, relacionada con el desgarrador reconocimiento por parte del ser humano de su escisión de la Naturaleza, posiblemente común entre individuos de distintas clases sociales, pero no así compartida, nos movemos hacia una vivencia común entre personas de distintas clases y sujeta a ser compartida, con el objetivo de la creación de una experiencia estética de autoría común. Estoy hablando de un cambio total de paradigma, que al fin y al cabo expresa la contemporaneidad.

A pesar de las controversias, lo que es palpable es la transformación que en los últimos sesenta años está experimentando la ciudad de Kassel a raíz de la exposición. Una transformación urbana, social y mental de toda una ciudad y sus habitantes. Kassel, de ser una ciudad romántica pasa a ser una ciudad contemporánea.

Tal y como demuestran los intentos de las cuatro ediciones anteriores y de forma más pronunciada como reclama esta última edición, ha llegado el momento de abrirse al mundo y, mediante un discurso expositivo transformador, articular un mensaje internacional de renovación no sólo artística ni tampoco expositiva sino social, capaz de transformar la sensibilidad de nuestra sociedad como lo hizo con la de la ciudad alemana.

D 14: una expansión no sólo espacial

Las últimas cuatro ediciones de *documenta* reflexionan en particular sobre la forma de exponer el arte actual y la posibilidad de expansión del espacio de su exhibición, certificando la necesidad de reconsiderar el acercamiento eurocentrista del mundo y adoptando iniciativas artísticas para la finalización de la supremacía expositiva occidental. En su intento de renovación del discurso expositivo actual desde el punto de vista poscolonial, pueden funcionar como el germen de la creación de un nuevo espacio de debate no sólo artístico sino social en el que el medio expositivo puede jugar un papel preeminente. Hasta 2017 permanecen enraizadas en Kassel, considerando al Museum Fridericianum como su verdadero hogar, pero Adam Szymczyk¹⁶ recoge el testigo como

16. Adam Szymczyk (Polonia, 1970) es el director artístico de la última edición de *documenta*. Crítico de arte y curador de exposiciones, ha sido director de la Kunsthalle Basel desde 2003 hasta 2014. En 1997 cofunda la fundación Galería Foksal en Varsovia y en 2011 se le concede el

director artístico de la D 14 y se aventura con una nueva propuesta más atrevida que, a mi modo de ver, hará avanzar la exposición con un paso de gigante.

En sus últimas ediciones *documenta* deja clara la libertad “artística” que ofrece a su director “artístico” para decidir el camino a seguir, las propuestas por hacer e incluso la forma de hacerlas, sin embargo, para la organización de la D 14 Szymczyk establece una pregunta clave: ¿por qué no libertad sin la determinación de “artística”?

El nuevo director quiere aprovechar la oportunidad que esta edición le ofrece para transformar lo que hasta ahora era la “más famosa y discutida exposición de arte contemporáneo” en un espacio de debate y experimentación no sólo estética sino política, económica y social con el vehículo de la creación artística actual. Szymczyk entiende la D 14 como un espacio social de lucha para sobrevivir en un entorno internacional hostil caracterizado y controlado por una serie de circunstancias adversas que se utilizan por parte de ciertos poderes de manera, como mínimo discutible: la deuda soberana que sirve como excusa de violencia económica sobre una parte de la población europea que pierde libertades básicas, las oleadas de emigración como resultado de la guerra en Siria para las que Europa (agente principal del conflicto) mira hacia el otro lado, los absolutismos e inmovilismos de poderes políticos concretos, los extremismos nacionalistas y el surgimiento de una fuerte sensibilidad neocolonialista... todos estos factores conforman un escenario social muy complicado frente al que el arte y su forma de exponerse no pueden quedarse silenciados. La *documenta* de Szymczyk quiere crear las posibilidades y circunstancias de respuesta y ayuda a la creación de una sociedad nueva que se revela frente a todo lo anterior.

Esta edición intenta romper con todo lo visto en las anteriores y establecerse como salida reflexiva sobre la situación política actual basada en los principios y mecanismos del neoliberalismo y el neocolonialismo que intentan determinar la vida y la existencia de todos los que vivimos en el planeta.

Según Szymczyk, D 14 es una “excelente oportunidad para preguntarnos sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro de este aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo, visualización e inversión del aparato occidental”.¹⁷

premio Walter Hopps por sus logros curatoriales. Según *The New York Times* se trata de uno de los “*superstars* de los curadores”.

17. Adam Szymczyk y Quinn Latimer, “Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα” (trad. del autor), en *Documenta 14 Reader*, Adam Szymczyk (Múnich/Londres/Nueva York: Prestel Verlag, 2017), 19-42.

El traslado geográfico e ideológico del centro de la organización desde su, hasta ahora, indiscutible base alemana a la capital de una crisis mundial tan discutible que lideró las manifestaciones contra ella, llega como el resultado de la necesidad de acción en el tiempo y el espacio actuales, frente a un orden sociopolítico que se está estableciendo en todo el mundo de forma muy agresiva, con la excusa de esta crisis económica. Szymczyk parece decidido y convencido: no se puede intentar contar, comentar o explicar el mundo desde la tranquilidad de Kassel y su exclusivamente occidentalizado punto de vista, pero tampoco sería acertado intentar hacerlo desde un único punto de vista, limitado y excluyente. En D 14 con el lema “Learning from Athens” (Aprendiendo de Atenas), el camino es distinto: “La unidad clásica de espacio, tiempo y acción de una exposición se cuestiona desde su raíz [...] No existe ni un inicio, ni un final unívocos y determinantes”.¹⁸

La exposición del arte no es una demostración abstracta y confusa de unas realizaciones que pueden desarrollarse en cualquier marco arbitrario, tal y como las estrategias de *marketing* del mundo de la globalización intentan establecer. A pesar de la idea de una existencia uniforme, idéntica y global promovida por las políticas centralistas, el arte es una experiencia personal tanto corporal como mental que debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y temporal sí importa.

Las últimas ediciones de *documenta* adoptan iniciativas para la finalización simbólica de esta supuesta supremacía occidental aunque permanecía enraizada en Kassel que consideraban como su verdadero e indiscutible hogar de exposición. Szymczyk —a diferencia de las inmediatamente anteriores ediciones de la exposición, cuyas propuestas de internacionalización espacial se quedaban en unos intentos teóricos bastante limitados— entiende y atiende a Atenas y Kassel por igual, en cuanto a la devoción de la exposición en cada una de sus dos sedes, lo expuesto aquí y ahí, los actos paralelos, entre otros como si, en palabras de Antonin Artaud, de un “teatro y de su reflejo” se tratara. La intención es clara: crear un “Parlamento de los cuerpos” transnacional y transformable que se componga de todos los que se juntan en la *documenta* y después se dispersan para crear otros “Parlamentos” de nuevo poder en distintos lugares y tiempos.¹⁹ Al salir de su zona de confort y expandiéndose en el tiempo y

18. Szymczyk “Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνά” (trad. del autor), 27.

19. El término “Parlamento de los cuerpos” (en griego: *Vouli ton Somaton*) hace referencia

en el espacio que separa (¿o quizás une?) las dos sedes, D 14 es una oportunidad de diálogo abierto en la sociedad y continuo en el tiempo.

A pesar de lo que en la teoría se está cuestionando desde hace varias décadas, la gran mayoría de las exposiciones y su praxis se están creando desde un punto de vista anclado a cánones decimonónicos, claramente occidental, por no decir norte-europeo y sin lugar a dudas, excluyente. La idea de un arte actual poscontemporáneo y socialmente comprometido que está ganando terreno cada vez más, no puede dejar indiferentes a los agentes que se encargan de exponerlo. Me resulta muy difícil olvidar en este punto a Nicolas Bourriaud y considerar que el objetivo de este arte socialmente comprometido pueda ser otro que la creación de relaciones. Relaciones entre los artistas, los espectadores y los demás agentes del arte que pueden llegar a ser consideradas como la obra artística final.

Creo que D 14 se mueve en el mismo camino y en este sentido su praxis es nueva. En palabras de su director artístico:

expandiendo el tiempo y el espacio del continuum de una exposición, entre dos ciudades y a lo largo de un ampliado periodo de tiempo, d 14 no sólo se determina por su creación y el diálogo que establece, sino por la posibilidad de continuación de ambos [...] Al presentar prácticas y conocimientos locales del resto del mundo, en Kassel, mediante Atenas, queremos cuestionar y desafiar la establecida mentalidad de la blanca, masculina, nacional y colonial supremacía que sigue predominando en las prácticas y conocimientos locales del resto del mundo.²⁰

La última edición de *documenta* es muchas cosas, pero sobre todo es acción en el espacio y en el tiempo actual con el objetivo de crear relaciones frente a un orden sociopolítico que de manera agresiva viene como un fantasma desde el pasado para establecerse de nuevo.

D 14 ofrece posibilidades de reacción al abogar por una participación amplia y conjunta desde focos de actuación múltiples y distintos. La expan-

a uno de los programas públicos de D 14 que actuaba contra la transformación de los cuerpos en masa y la transformación del público en objeto de comercialización, dando valor a la individualidad y el poder que puede emerger cuando se unen distintas individualidades con conciencia de su valor como tales. Su construcción empezó en Atenas, siete meses antes de la inauguración de la exposición, con unos “ejercicios de libertad” en el Centro Municipal de las Artes en el Parko Eleftherias (Parque de la Libertad) y continuó su trabajo en Kassel en la rotonda del Museum Fridericianum.

20. Szymczyk, “Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνά” (trad. del autor), 29-30.

sión que propone no es sólo un mero cambio del lugar de exposición. Al exponer desde Atenas a la vez que desde Kassel, Szymczyk quiere demostrar que existe la posibilidad de una participación social más amplia y una intervención ciudadana más generalizada en lo que muchos de nosotros queremos que sea el arte actual. El espectador pide reflexionar acerca de las propuestas de los artistas mediante posibilidades expositivas que amplían sus propios horizontes hacia espacios personales. Cada una de sus obras y su exposición es una oportunidad de expansión de nuestro propio espacio personal, reducido y cerrado hacia experiencias más participativas y creativas. Se trata de pequeños momentos de “expansión” personal que pueden llegar a acercarnos a otras individualidades para que todos formemos parte de un conjunto social “expositivo”, que mediante la creación de relaciones estéticas, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

A continuación se comentan algunas de las obras en las que tuve la oportunidad de “participar” en primera persona. Se trata, entre otras cosas, de claros ejemplos de experimentación acerca del espacio expositivo tradicional y mi lectura de ellas es desde este punto de vista. Si algo ha quedado muy patente en la D 14 es que el arte actual pide ser expuesto, visto y entendido en un contexto distinto a lo institucional y mucho más amplio de lo que hasta ahora se ha ido haciendo.

Los “paseos”

Con intención de ver cómo se puede poner en práctica la participación del espectador en la evolución y conclusión del acto expositivo, D 14 implanta la idea de los “paseos” por los espacios de las exposiciones. Se trata de actos participativos en los que un miembro de un equipo de bailarines de danza contemporánea junto a espectadores que deciden participar y previamente lo han manifestado así a la organización, forman un grupo para visitar el espacio. El grupo tiene la posibilidad de crear su propio itinerario de investigación y diálogo con la excusa de la exposición mientras se acercan a ella la recorren y la descubren con la ayuda del miembro del equipo de bailarines que no hace de guía sino que, como parte del equipo, representa el punto de vista de la organización.

En forma de un coro del teatro clásico griego con su “principal”, todos los que decidimos participar en esos “paseos” por los distintos espacios nos damos cuenta de que de repente pasamos de ser unos desconocidos a formar parte

de un coro que a modo de representantes de la sociedad, le damos voz, dialogamos con el artista o el curador, le recomendamos cosas y a veces le adivinamos el porvenir. Hemos decidido ser una parte activa del proceso expositivo tal y como lo era el coro del teatro griego en la trama teatral y relacionarnos con los agentes de la exposición de manera parecida a cómo se relacionaba el coro con el protagonista del drama. Se crea así una multiplicidad de voces que, añadidas a la del artista y el curador, pueden seguir haciendo preguntas, abriendo diálogos, creando mitologías y contando historias verdaderas o ficticias más allá del tiempo geológico y del espacio tridimensional de la exposición.

El guiño que Szymczyk hace aquí al Dadá parisino de los principios de los años veinte y más concretamente a sus “excursiones y visitas”, es más que claro. El Dadá de París, que se construyó sobre las innovaciones del Cabaret Voltaire (1915-1917) del Dadá de Zúrich, decide hacia la primavera de 1921, sacar el *performance* fuera del contexto del cabaret y llevarlo al espacio público extrainstitucional. Busca involucrar al público usando el espacio público, proyectando los eventos Dadá a un nuevo tipo de ámbito más allá de las salas. La primera de aquellas “excursiones” fue programada para el 14 de abril de 1921 a las 3 p.m., en una reunión en el atrio de la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre. En lugar de llamar la atención hacia sitios pintorescos o lugares de interés histórico, el objetivo era hacer un sinsentido de la forma social de los recorridos guiados.²¹ Para André Breton, uno de los pilares teóricos del Dadá, significaba que el movimiento entrara al ámbito público rompiendo con las convenciones teatrales, para crear situaciones donde el público sería confrontado con un nuevo tipo de acción y espectaduría artística: “al unir pensamiento con gesto, Dadá ha dejado el ámbito de las sombras para aventurarse hacia terrenos firmes”.²²

He podido participar en dos de esos intentos de creación de una obra de autoría compartida en un espacio expandido hacia lo temporal y lo social, que a mi modo de entender son esos “paseos”.

El Odeón ateniense (también conocido como Conservatorio ateniense), institución que hasta ahora custodiaba obras de arte contemporáneo y que a la finalización de la D 14 se trasladarán al recién inaugurado Museo Nacional de Arte Contemporáneo (en adelante EMST), fue el escenario de la más interesante e interactiva de estas participaciones. Un grupo inicialmente heterogéneo formado por una pareja de jubilados alemanes de Kassel, que habían visto casi

21. Se puede ampliar la información sobre las “excursiones” Dadá, en Claire Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, 109-120.

22. André Breton, *Artificial Hells*, 138, citado en Bishop, *Infiernos artificiales*, 115.

todas las ediciones de la *documenta*, dos mujeres canadienses de ascendencia griega, que visitaban Atenas, cuatro amigos italianos, que nunca antes habían visto una exposición de arte contemporáneo, algunos griegos entre ellos uno que vive en Barcelona y que actualmente está reproduciendo aquella experiencia en un intento de darle nivel doctoral... y dos amigos mexicanos, que llegaron corriendo los últimos por haberse perdido en las bulliciosas calles de la capital griega, junto con nuestro “principal” y siguiendo sus instrucciones formamos una fila uno detrás del otro. La idea era pasear alrededor del edificio del museo, rodeándolo antes de entrar. Cada vez que alguno viera o escuchara algo gracioso o divertido tenía que salir de la fila y ponerse al final de ella mientras el rodeo continuaba (figs. 4a y b).

Un recorrido que al principio empezó algo frío y desconcentrante y que en realidad no debía de tardar más de diez minutos en concluirse, duró más de media hora al final de la cual aquel grupo heterogéneo de personas desconocidas se había transformado en una microcomunidad de conciencias individuales con una cosa en común: su declarada intención de entrar en el espacio, ver de cerca la propuesta expositiva de unas obras, comentarla, discutirla y de alguna manera al salir llevársela cada uno a su lugar de procedencia.

Una vez dentro del Odeón, el grupo fue más activo comentando vivamente lo expuesto, intercambiando opiniones y preguntando cosas. Las intervenciones y las reacciones por nuestra parte ante aquel hecho expositivo, fueron interesantísimas, divertidas y creativas. Como Bishop observa refiriéndose a las “excursiones” Dadá, aquel deseo por la atención de la audiencia implicaba “un desplazamiento importante en la modalidad de relacionarse con la audiencia por parte de Dadá”.²³ Me parece casi obvio el deseo de vincularse con el público de forma parecida, por parte del director de D 14. Breton sugería que “los observantes debían encontrar una continuidad entre la obra de arte y sus vidas [...] una manera de forjar una conexión más cercana entre el arte y la vida”²⁴ y a mí me parece que Szymczyk intenta fomentar lo mismo aquí. Cuando aquella visita se había acabado y todos salíamos de aquel espacio para seguir nuestros caminos personales, algo me decía que el objetivo del director artístico se había cumplido. Aunque no intercambiamos teléfonos, cuentas de Facebook o Instagram, estoy convencido de que cada uno de quienes formamos aquella microcomunidad instantánea llevamos esa experiencia “a la calle”, a nuestro espacio personal, y cada

23. Bishop, *Infiernos artificiales*, 116.

24. Bishop, *Infiernos artificiales*, 116.

a)



b)



4. a) *Paseo 1*, Odeón, Atenas, Grecia, 14 de abril de 2017. b) *Paseo 2*, EMST, Atenas, Grecia, 15 de abril de 2017. Fotos del autor.

uno a su manera sigue compartiéndola, expandiéndola en el tiempo y creando un espacio expositivo ampliado con ella, dando lugar, a la vez, a una nueva obra de arte más amplia y duradera de las que se visitaron en aquel momento, que es la relación estética creada entre nosotros con la excusa de la exposición.

El Partenón de los libros

La artista Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) presentó en D 14 su obra *El Partenón de los libros* (The Parthenon of books) como parte de su proyecto. La caída de los mitos universales con la que la artista se apropia de símbolos monumentales de todo el mundo para reproducirlos, romperlos en pedazos y redistribuirlos entre el público.

Según Pierre Bal-Blanc, la artista intenta en cierto modo devolver a esos símbolos su estatus de ofrendas, confiscado por la capitalización e institucionalización de la sociedad actual. Para *El Partenón de los libros* empezó en 1983 en Buenos Aires, una empresa de recogida de libros prohibidos o demonizados

por la junta militar del país. La artista invitó a la gente que escondía esos libros en sus casas a ofrecerlos para la construcción de una réplica del templo griego a escala natural. La obra se presentó por primera vez en Argentina y la operación se repitió en 2017 en Atenas y Kassel en el marco de la D 14.

Con esta obra, Minujín propone la reanimación de las ceremonias participativas de sociedades antiguas, como respuesta a la privatización de la propiedad pública que, mediante la especulación de la deuda soberana, fomenta la supresión del sector público, creando escasez social.

La obra ha sido un proyecto en construcción que empezó antes de la exposición en Atenas y que duró después de su clausura en Kassel en septiembre de 2017. Los agentes de la exposición lanzaron un mensaje abierto a toda la gente que guardaba libros prohibidos, invitándola a donarlos para la construcción del monumento.

Utilizar libros como material escultórico no es algo novedoso o rompedor en sí. Muchos artistas antes han reflexionado acerca del valor simbólico del libro como contenedor de ideas e ideologías igual que como objetivo de persecución u objeto de propaganda. Es sumamente interesante, no obstante, el interés de Minujín y la manera obvia y directa que adopta para poner en práctica la tan deseada participación del espectador en la conclusión de la obra. En este sentido veo una conexión muy clara con las primeras intervenciones-*performances* del artista británico John Latham, padre del movimiento APG, quien a partir de 1958 usa los libros como material artístico a la vez que objeto para actos participativos. Las publicaciones, para él, se convierten en monumentos, son quemadas, incorporadas en los ensamblajes, pero la que creo que tiene mayor interés, desde el punto de la participación, es su *performance* de 1966 *Still and Chew*. Bishop describe el *performance* así: “él y varios de sus estudiantes masticaron una copia de *Arte y cultura*, de Clement Greenberg, prestado de la biblioteca de la escuela de arte St. Martins. Cuando la biblioteca solicitó que regresara el libro, Latham lo hizo, pero como una redoma de páginas masticadas”.²⁵ El *performance* fue el motivo de despido de Latham de la escuela, no obstante los restos de la “obra”, bajo el título *Art and Culture [1966-1969]*, fueron adquiridos por el MOMA en 1970.

Más allá del sentido filosófico de aquel *performance*, Latham creó una obra que no son los restos adquiridos por el museo estadounidense sino la relación creada por el acto participativo y el diálogo surgido a raíz del *performance*. El

25. Bishop, *Infiernos artificiales*, 265.

espacio donde la obra se expone no es una sala del MOMA sino el espacio social de diálogo y reflexión que abrió y que dura en el tiempo. Latham creó una obra “a largo plazo” y Minujín de alguna manera influida, se centra en demostrar que pueden existir proyectos en los que la participación del espectador puede ser realista, efectiva y sobre todo necesaria, creando así una obra de autoría común, que va más allá de la fabricación de un mero objeto, se expande en el tiempo y tiene una larga vida, haciéndonos reflexionar sobre la naturaleza misma de la obra.

¿Cuál es la obra que Minujín crea con la ayuda de la gente que decide participar y puede aportar en el proyecto? ¿Es la réplica del edificio clásico griego? ¿Es su interpretación del edificio por medio de esta reproducción? ¿Dónde se expone esta obra? ¿Cuál es su espacio?

Me resulta muy difícil no entender como obra la relación social que se crea alrededor de esa reconstrucción, relación caracterizada por un claro valor estético, y me es imposible entender como espacio de su exposición, sólo el espacio físico donde este objeto se encuentra, obviando el espacio político y cultural que se crea con su realización.

La deconstrucción de la obra viene a apoyar mi manera de entenderla: el 9 de septiembre de 2017 a las 12.00 horas del mediodía, la organización de la D 14 invitó a todos los que quisieran tomar parte en la celebración de la finalización del proyecto. Los espectadores participaron de distintas maneras en este acto, leyendo fragmentos de los libros prohibidos en distintos idiomas, recitando versos propios suyos, presentando coreografías, tocando música o simplemente escuchándola dentro del “Partenón” acompañados por la artista y otros miembros de D 14. Una vez acabado el “acto deconstructivo” empezó la demolición del edificio para que los libros pudieran volver a manos del público y ser releídos. El día siguiente, la artista empezó la redistribución de los libros a los habitantes de la ciudad de Kassel y a los demás visitantes de la exposición.

¿Acabó la obra con su deconstrucción? ¿Cuánto tiempo duró? ¿Fue realmente una obra efímera?

Estoy convencido de que ni el objeto artístico, ni su espacio de exposición ni el tiempo de ella, son los que inicialmente parecen ser. Si la obra es la relación social creada alrededor del objeto, entonces el espacio de ésta no es el físico y su tiempo no es el geológico. La obra se expande creando un espacio propio más allá de las tres dimensiones, ampliado en la esfera política, cultural e histórica y en un tiempo capaz y posible de ser expandido en el presente y en el futuro a través de las experiencias de las individualidades que participaron en su creación.

Las puertas de EMST

A mediados del siglo XIX, después de la revolución griega contra el Imperio Otomano y la construcción del Estado moderno griego en forma de monarquía, llega desde Baviera, el recién nombrado rey Otto con la familia real. En un intento de implantar una clase aristocrática en el nuevo Estado europeo, a la imagen de otros países del Nuevo Régimen del Viejo Continente, acompañan al rey varias familias de nobles alemanes movidas por las ideas del romanticismo imperante en aquella época y aprovechando las oportunidades de enriquecimiento en el nuevo país que surgiría en las tierras de la “cuna de la democracia”.

Entre ellas se encuentra la familia del ingeniero Fuchs, cuyo hijo, Johann Karl Fuchs (luego llamado Fix), funda en 1864 la primera empresa de producción de cerveza en Grecia. La marca crece de forma rápida durante las siguientes décadas, y bajo la dirección del hijo de Johann Karl Fix (en griego Károlos Fix), la marca llega a ser la cerveza más famosa en los países balcánicos y del Mediterráneo oriental, donde prácticamente tenía el monopolio.

A pesar de su éxito inicial, el paso del tiempo, la competencia de otras marcas que iban surgiendo en el entorno y los importantes cambios en la situación política y económica del país, llevaron a la Cervecería Fix a la quiebra hasta su desaparición final en 1983 más de cien años después de su fundación. No obstante, la fábrica cervecera dejó a la ciudad de Atenas un importante patrimonio arquitectónico de varios edificios industriales, destacando entre ellos la emblemática Cervecería Fix de la avenida Syngrou.

El edificio, diseñado por el visionario arquitecto Takis Zenetos (1926-1977) y proyectado en colaboración con el arquitecto Margaritis Apostolidis (1922-2005), se completó en 1961, renovando la anterior fábrica de 1864, según el estilo de la Nueva Bauhaus y dotándole con elementos tan característicos del estilo como la pureza de su forma, la claridad de la construcción, su flexibilidad y la clara voluntad de sus arquitectos en la participación del usuario en la configuración final del entorno. La fábrica, que funcionaba inicialmente las 24 horas, se diseñó para que el trabajo en el interior pudiera verse por los paseantes desde el exterior, siendo esto mucho más espectacular durante la noche cuando el interior se iluminaba. Otro rasgo de su diseño, que se englobaría en la flexibilidad de la construcción, fue la capacidad de futuras expansiones horizontales del edificio, sin interrupción de la producción.²⁶

26. Información recogida de Quinn Latimer y Adam Szymczyk, eds., *Athens, d 14: Day Book*.

En 1994, cuando el edificio llevaba más de una década abandonado, se reutiliza por la recién formada Atticó Metro, s.a. (la empresa privada del Metro de Atenas) que demuele la mitad norte de él para crear un espacio público abierto alrededor de la parada del Metro que llevaba el nombre FIX y que se inauguró en 2000.

El EMST que iba recolectando arte contemporáneo griego e internacional desde el final de la segunda guerra mundial, hasta el 2000, y que hasta aquel momento iba presentando sus colecciones en distintos espacios (entre ellos el Odeón Ateniense), firmó en 2002 una licencia de 50 años con el Atticó Metro, s.a. para la remodelación y uso del resto de la fábrica Fix, como su sede.

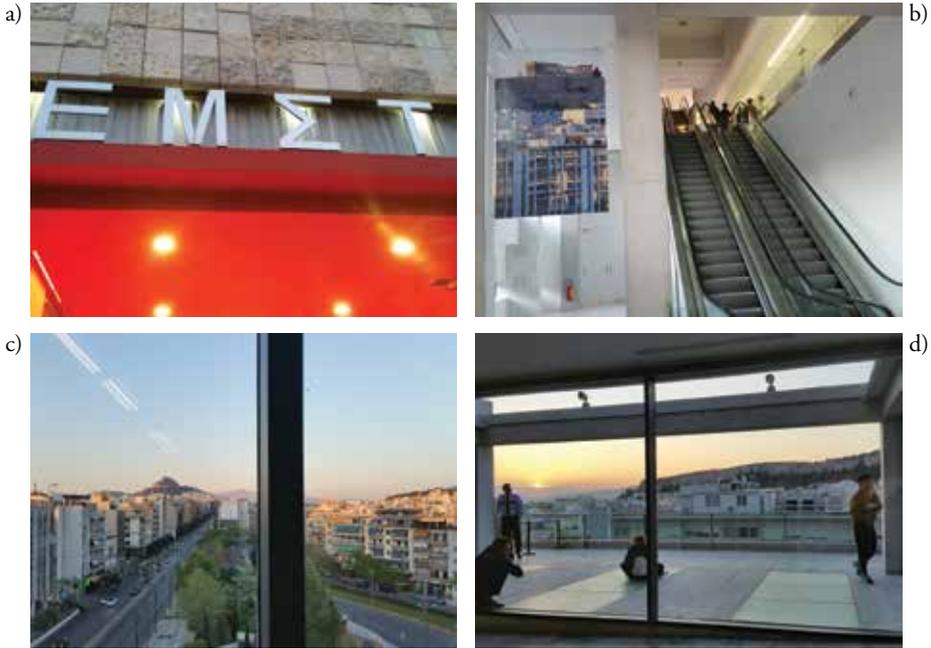
Una destacadamente acertada y exitosa renovación del edificio se llevó a cabo por los arquitectos del despacho 3SK-Stylianidis Architects, en colaboración con I. Mouzakis & Associate Architects, Tim Ronalds Architects y K. Kontozoglou quienes renovaron tanto la fachada este como el interior del edificio (figs. 5a, b, c y d).

En estrecha colaboración con EMST, los curadores de la D 14 imaginaron una exposición que transmitiera a toda la extensión del edificio una sensación de economía libidinal del espacio vertical del mismo, centrándose en el alcance del edificio en los sentimientos del visitante.

A medida que se sube por las escaleras mecánicas hacia el tejado del edificio, la atracción por el espectáculo del tejido urbano ateniense, desarrollado en el exterior, presidido por la omnipresente Acrópolis y que se deja ver desde el interior a través de los grandes ventanales que en otras épocas dejaban ver el proceso de producción de cerveza en el mismo interior. Se establece una especie de diálogo entre visitante y paseante en el que no está claro quién es la obra y quién el espectador. Cuando se llega al último piso, frente al ventanal que se encuentra delante de ti, con el inevitable Partenón marcando la distancia en el fondo, sólo entonces el espectador se entera de que ha ido formando parte de lo expuesto para los transeúntes.

¿Expuesto? De pronto el espectador se da cuenta de que todo este tiempo no ha visto ninguna obra... Nada de arte. Miras a tu alrededor y lo único que ve son ventanas que enmarcan la urbe en una especie de *tableaux vivants*, alguna fotografía de la antigua fábrica, vigilantes delante de unas puertas cerradas

Map Booklet (Múnich/Londres/Nueva York: Prestel Verlag, 2017), 4; de mi visita personal durante la *documenta*, en forma de "paseo" y de la página web oficial del EMST <http://www.emst.gr/en/museum/the-fix-building>, consultado el 26 de junio de 2018.



5. EMST (*Museo Nacional de Arte Contemporáneo*), Atenas, Grecia, abril de 2017. Foto del autor.

que al principio parecen las puertas de los servicios, y poco más... Es cierto que la sensación del espacio interior mezclándose con el exterior y el diálogo establecido entre el paseante de la ciudad y el espectador es muy agradable, pero... ¿es esto, todo?

¡Tiene que hacer algo! Mira a su alrededor y una vez acostumbrado al espectáculo que se desarrolla dentro y fuera del edificio, con la ayuda del fuerte sol ateniense, se da cuenta de que aquellas puertas vigiladas se pueden abrir... El primer paso que da hacia una puerta, la insegura y algo incómoda sonrisa que le dirige al vigilante, su mano encima del manillar y su primer paso para entrar en el espacio hasta ahora oculto, todo es una declaración de intenciones. Ya no es un simple visitante pasivo. La transformación del espacio lo reta y su libre decisión de abrir la puerta, pasar el linde que ésta crea entre los dos espacios e investigar el otro lado demuestra que acepta el reto. Ya es cómplice en la conclusión de la exposición.

Detrás de las puertas cerradas que hay en cada piso se abre un mundo entero. Interminables salas de exposición albergan propuestas que decide investigar. Es, a mi parecer, una interesantísima propuesta de la museografía actual con la que se reflexiona sobre el uso creativo del espacio físico: cómo éste puede aprovecharse para crear un nuevo espacio mental, distinto para cada uno de nosotros pero listo para compartirse, formando en estrecha colaboración con su usuario, un nuevo espacio expositivo que nace en las cuatro paredes del museo, pero que se expande más allá de ellas.

En la hipotética pregunta de si la antigua fábrica puede todavía producir algo mi respuesta es sí: ciudadanos coherentes y participativos.

Actualmente, el museo está cerrado para una nueva remodelación de su espacio y la adaptación de éste con la colaboración de la fundación Stavros Niarchos. Según he podido saber, después de contactar con agentes de la institución, uno de los temas de debate de la remodelación es precisamente el tema de las puertas cerradas, hecho que me demuestra que aquella decisión durante el tiempo que el museo formaba parte de las sedes de D 14, no era casual sino pensada. Espero que ahora se decida por la opción acertada...

De la sala de exposición al espacio participativo

Si miramos hacia los comienzos de la creación de las instituciones museísticas como centros que exponen el arte y analizamos su papel en relación con el poder que las instauró, no podemos dejar de observar que dichas instituciones se utilizaron por parte de ese poder como herramientas de creación de un discurso concreto y del establecimiento de unas relaciones muy precisas entre él y la sociedad. El poder detrás de ellas se autolegitimaba con base en el conocimiento que reunía y se autoproclamaba como hegemónico mediante el discurso que creaban.

El siglo xx en el arte está marcado por el cambio de paradigma “museo—institución de conocimiento” al de “museo—institución de creación de relaciones entre verdad y poder”. Es el momento de investigar si éste es el único tipo de relación posible. ¿Puede el museo crear nuevos vínculos entre distintas realidades?

Michel Foucault en su libro de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión) hace una interesante reflexión sobre las cárceles, los asilos y las clínicas del siglo xviii, incluyéndolas en las

que denomina “instituciones disciplinarias de encerramiento”. Según el filósofo francés, en aquel momento el espacio del castigo se traslada de la plaza pública a la cárcel, pero sigue sirviendo a los intereses del poder, y que lo que dictan, como práctica de reinserción es el castigo.

La idea la recoge el historiador del arte Douglas Crimp quien en su libro de 1993 *On the Museum's Ruins* (Sobre las ruinas del museo) —respecto de las teorías de Foucault— comenta que existe también una institución con características de encerramiento, el museo. Observa que durante la misma época, el espacio de la exposición se traslada desde la colección palaciega al espacio museístico abierto al público, sin embargo, la nueva institución sigue ejerciendo un poder disciplinario mediante reglas, para crear un público disciplinado. Ese público se veía obligado a autopoisionarse en la sociedad mediante su ubicación en el espacio de la sala museística.

Recientemente el historiador Tony Bennett se posiciona en relación con las ideas de Crimp, opinando que en el caso del museo no se puede decir eso de forma tan abierta. En su texto “El complejo expositivo” de la edición *Reader* de D 14, entiende el museo como una institución que se forma mediante relaciones de vigilancia, ayudadas por un conjunto de tecnologías culturales con el objetivo de crear una autocontrolable colectividad ciudadana para la exhibición del poder y que, aunque no tiene las mismas características que las instituciones de encerramiento de Foucault, es muy fácil convertirse en una de ellas, como dice Crimp, si las relaciones creadas ahí siguen siendo las basadas en la “verdad” y el poder.

En la introducción del presente artículo comentaba que el pensamiento poscolonialista irrumpió con fuerza en el panorama teórico y social poniendo las bases para una revisión de la Historia, dando primacía a las pequeñas historias locales con el objetivo de incluir en esa revisión al “otro”, hasta ahora silenciado. Sin embargo, aquellos intentos de establecer una sociedad abierta y enriquecida por la diferencia con la ayuda de esta teoría poscolonialista, se ven socavados a principios del siglo XXI por el surgimiento de una crisis económica internacional. El poder que la crea aprovecha las dificultades provocadas por ella para cerrar filas y volver a establecer unos principios neoliberales y neocolonialistas. Ayudado por los nacionalismos excluyentes y sus intentos de establecer fronteras y construir muros, el poder con el miedo como arma básica en su intento, pone de nuevo las antiguas bases en el establecimiento de relaciones entre él y la verdad. Tal y como observa A. Szymczyk: “El miedo es la herramienta básica del neoliberalismo precisamente porque se capitaliza

más fácilmente que el deseo o la alegría”.²⁷ Hemos entrado en el siglo XXI en unas circunstancias como mínimo preocupantes.

En un momento histórico como el actual, en el que, como se está demostrando cada día, reina la irresponsabilidad, la sinrazón y el beneficio micropolítico a favor de personas corruptas o potencialmente corrompibles; en una época en la que el argumento y la cordura son borradores por el grito de la masa y el insulto lanzado hacia el adversario con demasiada facilidad, es momento de tomar posición y actuar.

Hoy, cuando los que utilizan términos como “facha” o “nazi” para dirigirse al que piensa diferente, son demasiado irresponsables o demasiado jóvenes para poder saber el verdadero significado de estas palabras y el potencial destructor que tienen esas ideologías, no podemos quedarnos como simples espectadores.

Estos días, cuando términos como *territorio*, *frontera* y *espacio*, se utilizan por parte de un poder que se ha demostrado demasiado pequeño para gestionar una situación muy complicada, como banderas para separar a las personas en vez de unirlos, en esta coyuntura internacional crítica de un sistema político-cultural en clara decadencia que tiene como idea principal hacer el país “*great again*”, el arte debe tomar partido y decir mucho.

Cuando todos los intentos de recuperación social han fracasado, creo con fervor que la filosofía y, más claramente la ética y la estética son nuestros únicos salvavidas.

Unir no significa unificar y mucho menos homogeneizar. Unir significa abrir, ampliar y expandir. Expandir nuestro espacio y expandirnos hacia el prójimo con un deseo claro: conocerle y enriquecernos de él, ofrecerle nuestras ideas y aprender de las suyas. No “tolerar”, sino crear juntos un espacio ampliado y expandible hacia una sociedad participativa.

Durante las últimas décadas, el arte parece estar sospechosamente callado o ¿es que la forma de exponerse la calla? Ciertas líneas de investigación sobre su exposición están demostrando que un espacio nuevo, más allá del espacio físico y del tiempo geológico, es posible. Propuestas expositivas actuales se mueven hacia esta dirección demostrando un claro interés de crear en vez de destrozarse. Unir antes que separar. Unir sensibilidades diferentes para crear algo nuevo, fresco y dinámico que respeta, acepta y fomenta la diversidad. No la “tolera” sino la necesita para existir.

27. Szymczyk, “Επαναληψιμότητα και ετερότητα” (trad. del autor), 30.

Como he comentado antes, he intentado demostrar aquí que el arte y su exposición, mediante el empeño de sus agentes, se mueven hacia esta dirección, teniendo propuestas actuales, factibles y reales que pueden abrir un nuevo camino.

¿Se demostrarán las instituciones a la altura?

Habitualmente el arte y sus instituciones, incluyendo la *documenta* en sus primeras ediciones, tratan al espectador no como partícipe, cocreador sino como “votante” o “público” que los agentes artísticos, en forma de políticos, necesitan recluir. Pero si algo está sucediendo ya en la segunda década del siglo XXI es que la sociedad cambia de forma rápida y continua, y que el museo como agente representativo de esa sociedad necesita crear las condiciones espaciales que reflejen ese cambio. Las propuestas expositivas de las grandes exposiciones internacionales pueden dar unas pautas hacia esta dirección.

Las últimas propuestas de *documenta* y especialmente de la 14 se entienden como síntomas de desarrollos culturales y cambios políticos y sociales internacionales más generalizados. Desde el principio, *documenta* persigue una concepción opuesta a la del Cubo Blanco, aquel espacio perfecto e impoluto en el que Brian O’Doherty coloca a su espectador para estudiarlo. Un espacio en el que, según el crítico de arte irlandés, si bien la mirada es bienvenida, el cuerpo no lo es, entendido como interferencia que molesta el discurso. Un espacio muy exitoso durante todo el siglo XX, pero que actualmente se está demostrando inadecuado para acoger sensibilidades múltiples y diversas. Como museo temporal, *documenta* experimenta con nuevos conceptos de exhibición y establece importantes bases para la comprensión institucional del arte, interesándose, desde mi punto de vista, en temas centrales del sistema de arte para así poder representar mediante sus propuestas una sociedad cambiante.

El caso de D 14 es muy claro: quiere crear las posibilidades y las circunstancias para el surgimiento de una sociedad nueva al intentar establecer relaciones nuevas que se alejan de aquellas existentes entre verdad y poder decimonónicas. Szymczyk aprovecha la oportunidad y propone el arte y su exposición como excelentes medios para reflexionar sobre el tipo de nuevos vínculos que pueden surgir entre verdad y poder a la vez que sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro del aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo del aparato occidental. Esta edición reflexiona, entre otras cosas, precisamente sobre aquella relación con el “público”. Le interesa mucho el conocimiento que el espectador puede aportar. Un conocimiento que puede considerarse como instrumento para el entendimiento entre factores. En

vez de aníjar a su visitante, esta última edición de la exposición espera crear espectadores copropietarios del resultado final, que a cada uno le pertenezca un trozo del intento. Convertirnos en propietarios en vez de consumidores de una exposición y, a través de ella, de nuestras propias vidas no es tarea fácil: “mientras no establezcamos, no materialicemos y no aprovechemos más las posibilidades de reivindicación de nuestro espacio dentro de lo común, a través del acto de una subjetivación radical, no podremos escapar de los mecanismos del poder”.²⁸

El arte y la forma de mostrarlo pueden producir nuevos espacios y maneras de habitarlos. Espacios comunes, abiertos y libres donde el diálogo nace, crece y se irradia más allá de lo ya hecho, visto y dicho. La manera de exponer el arte puede servir para la creación de espacios desde los que el “otro”, que somos nosotros mismos, puede actuar frente a una política universal que nos mantiene rehenes. En D 14 esto queda claro: “El mundo antiguo es un mundo de pertenencia, de identidad y localización mientras que el mundo que D 14 quiere establecer es un mundo nuevo de subjetividades radicales”.²⁹

Es momento de pensar en grande y no en pequeño. Compartimos un espacio físico y un tiempo geológico muy concretos, creemos pues a partir de estos elementos, un espacio ampliado hacia lo cultural y lo histórico, más allá de nuestro tiempo personal y compartámoslo. Tenemos como únicas armas la ética y la estética, pero seguro que con su ayuda, se puede lograr.

Conclusiones

El relato central que surge de los ejemplos investigados en este texto presenta una clara problemática: la activación de la audiencia en el arte, mediante proyectos participativos que ya hace mucho tiempo que se presentan, no ha encontrado hasta hoy día el equivalente interés por parte de las instituciones museísticas, en crear espacios participativos donde desarrollarse una espectaduría activa. El deseo de activar la audiencia por medio de la participación es ese deseo, según Bishop de “emanciparla de un estado de alienación inducido por el orden ideológico dominante”, pero ¿existe realmente este deseo por parte de las instituciones?

28. Szymczyk, “Επαναληψιμότητα και ετερότητα” (trad. del autor), 42.

29. Szymczyk, “Επαναληψιμότητα και ετερότητα” (trad. del autor), 31.

La investigación hasta ahora realizada tanto como el análisis aquí presentado proporcionan unas primeras pistas sobre la problemática del uso del espacio expositivo como medio básico de expresión estética y creación de relaciones sociales, ambas requisitos necesarios en la ardua tarea de representación del cambio de la sociedad del siglo XXI.

La colaboración de disciplinas como la historia, antropología social, geografía o historia del arte por parte del llamado “complejo expositivo”, ha dado como resultado la creación del museo como un espacio representacional lineal e historicista, el cual ha permitido hasta ahora la creación de una especie de ordenamiento de cosas y personas estrictamente estructurado en línea cronológica y excluyente, apartada de los flujos habituales en la vida cotidiana.

Se ha investigado las relaciones entre el arte participativo del siglo XX y unas prácticas expositivas de *documenta* en su última edición número 14, y se ha introducido la idea de un espacio expositivo distinto del tradicional de las tres dimensiones y ampliado hacia lo temporal y lo social, creando un nuevo espacio polidimensional en el que la exposición artística se desarrolla como una nueva práctica artística autónoma y socialmente comprometida.

El presente artículo no intenta presentar D 14 como un extraordinario cambio del paradigma en las políticas expositivas institucionales. Es cierto que se trata de una tendencia de la última década, casi consolidada, no obstante la presentación de D 14 en dos sedes por igual en relación con la coyuntura político-social internacional, hace que dicho paradigma funcione como perfecto ejemplo para los estudios de la construcción social del espacio expositivo.

Conocida por muchos como “la exposición de arte actual más grande del mundo”, *documenta*, en su última edición, traslada su sede fija de la ciudad de Kassel y se establece por primera vez por igual en otra ciudad, a saber, la capital de la crisis económica actual, Atenas. Como herramienta principal ese traslado y esa coexistencia, su director artístico, Adam Szymczyk, reflexiona acerca de las posibilidades del uso del arte como medio de unir en vez de separar. Unir espacios y sensibilidades distintas y a veces opuestas desde el respeto y el reconocimiento de la necesidad de creación de una realidad distinta a la impuesta por parte de ciertos centros de poder.

Unir no puede ser sinónimo de unificar u homogeneizar. Entiendo unir como abrir, ampliar y expandir. Expandir nuestro espacio y expandirnos hacia el prójimo con un deseo claro: conocerle y enriquecernos de él, ofrecerle nuestras ideas y aprender de las suyas. No “tolerarle” sino crear juntos un espa-

cio ampliado y expandible hacia una sociedad participativa para así facilitar el surgimiento de una esfera pública en la que se valore la visibilidad del otro.

Hoy día, transcurriendo ya la segunda década del siglo XXI, resulta pertinente definir el lugar del espectador en el espacio de la exposición y por medio de ello, su lugar en la sociedad. Poner en cuestión el orden social establecido, mediante prácticas artísticas, no debería dar miedo, al fin y al cabo, evita que la democracia desaparezca. Ni olvidemos que tanto arte como democracia son procesos en continua evolución. En esta búsqueda, el arte del siglo XXI y el museo tienen que explorar juntos las posibilidades y sentar las bases de un espacio cultural común que refleje las experiencias compartidas de la heterogeneidad reconociendo que la filosofía, el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de lo que hasta ahora, admitían las convenciones del museo.

Si la función esencial del museo del siglo XXI es ser instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de una sociedad democrática, a la vez que fomentar el crecimiento y el progreso de una ciudadanía cada vez más exigente y participativa, entonces escuchar la filosofía y el arte y tener la mano tendida a propuestas expositivas distintas, debería ser parte fundamental en el desarrollo y la evolución del museo actual.

En la hipotética pregunta: ¿Qué hay de nuevo en los museos después de tanto tiempo de exponer arte? una hipotética respuesta podría ser: la voluntad de parte de la institución y sus agentes, de crear con la ayuda del arte, un espacio representativo para el conjunto de la sociedad. ♣

*Another Look at Codex Yanhuitlan:
Material, Stylistic, and Historical Considerations on an Early
Colonial Pictographic Manuscript*

*Otra mirada al Codex Yanhuitlán:
consideraciones materiales, estilísticas e históricas sobre un manuscrito
pictográfico colonial temprano*

Artículo recibido el 19 de enero de 2019; devuelto para revisión el 9 de agosto de 2019; aceptado el 30 de octubre de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2020.116.2715>.

Alessia Frassani Investigadora independiente, Italia; alessiaf@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2867-255X>.

Líneas de investigación Arte precolonial y colonial de México y Colombia; pictografía mesoamericana; culturas indígenas de Oaxaca.

Lines of research Pre-Columbian and Colonial Art of Mexico and Colombia; Mesoamerican pictography; indigenous cultures of Oaxaca.

Publicación más relevante *Building Yanhuitlan: Art, Politics, and Religion in the Mixteca Alta since 1500* (Norman: University of Oklahoma Press, 2017); *Artistas, mecenas y feligreses en Yanhuitlán, Mixteca Alta, siglos XVI a XXI* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017).

Ludo Snijders Investigador independiente, Países Bajos; l.snijders.87@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2115-2831>.

Líneas de investigación Pictografía mesoamericana; estudios de tecnología y materiales arqueológicos.

Lines of research Mesoamerican pictography; Scientific and material studies of archaeological artifacts.

Publicación más relevante *The Mesoamerican Codex Re-Entangled: Production, Use, and Re-Use of Precolonial Documents* (Leiden: UP, 2016); editor with Maarten Jansen and Virginia M. Lladó-Buisán, *Mesoamerican Manuscripts: New Scientific Approaches and Interpretations* (Leiden: Brill, 2019).

Resumen El ensayo analiza los aspectos materiales y estilísticos del documento pictográfico conocido como Códice de Yanhuitlán, un manuscrito del siglo xvi procedente del homónimo pueblo de la Mixteca Alta. Se propone que la tumultuosa situación histórico-política que siguió al establecimiento del orden colonial en la región se ve reflejada en la compleja manufactura del códice, un documento que quedó inacabado y que fue alterado y mutilado varias veces antes de ser definitivamente descompuesto y disperso en el siglo xviii.

Palabras claves Mixteca; pictografía; códices; codicología.

Abstract The complex material and stylistic composition of Codex Yanhuitlan, a sixteenth-century pictographic manuscript from the Mixteca Alta, is considered against the backdrop of the equally complex and volatile historical situation that followed the establishment of colonial order in the region. It is argued that the codex is an unfinished document that was from the onset drafted in an unusual manner and deeply reworked before being completely disassembled in the eighteenth century.

Keywords Mixtec; pictography; codices; codicology.

ALESSIA FRASSANI
LUDO SNIJDERS

*Another Look
at Codex Yanhuitlan:
Material, Stylistic, and Historical Considerations
on an Early Colonial Pictographic Manuscript*

Introduction

Codex Yanhuitlan is a manuscript that takes its name from the town of origin in the Mixteca Alta, in the modern state of Oaxaca. The main portion of the document is currently held in the Biblioteca Lafragua (henceforth Lafragua) in the city of Puebla. Since the landmark publication by Jiménez Moreno and Mateos Higuera of this part of the manuscript, numerous other studies have added both pages and historical information to this important document that relates the early history of the town (*n̄uu* in Mixtec) and cacicazgo (*yuhui tayu*) of Yanhuitlan.¹ Berlin identified a few pages in the Archivo General de la Nación (henceforth AGN), where they are annexed to a late colonial lawsuit from the Mixteca de la Costa. Sepúlveda y Herrera published both Lafragua and AGN sections, adding her own historical and codicological analysis.² Jansen and Pérez (2009) proposed a new comprehensive interpretation, based also on the identification of a few more pages, copied in

1. Wigberto Jiménez Moreno and Salvador Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán* (Mexico City: Museo Nacional, 1940).

2. Heinrich Berlin, *Fragmentos desconocidos del Códice Yanhuitlán y otras investigaciones mixtecas* (Mexico City: Antigua Librería Robredo de J. Porrúa, 1947); María Teresa Sepúlveda y Herrera,

an unpublished work by Oaxacan historian Manuel Martínez Gracida.³ Those very same pages were finally retrieved in the early 2000s and are now part of the collection of the Centro Cultural Santo Domingo (henceforth CCSD). Doesburg, Hermann, and Oudijk released the latest publication, which includes original observations and interpretations, and a colored reproduction of all three now known parts.⁴

Our proposed analysis offers new insights by focusing on two relatively disregarded aspects of this complex manuscript, namely its material and stylistic components. Historians, such as Jiménez Moreno and Doesburg and colleagues, and iconographers such as Jansen and Pérez Jiménez gave an overall picture of the content and historical context of the document. By attending to specific codicological and stylistic features, we ask new questions and propose different interpretations. We suggest that Codex Yanhuitlan was modified on several occasions, purposefully adding and erasing information, perhaps even expressing competing views on the early colonial political, economic, and religious adjustments in town. Its final and complete dismemberment, which most likely occurred a few centuries after its creation, further hampers a comprehensive interpretation of its intended contents and agenda.

Codex Yanhuitlan was created roughly one generation after the Spanish conquest of the Mixteca Alta and combines Mixtec iconography and conventions with imported Western representational and artistic canons. It is painted on European paper following a technique known in the art historical literature as *grisaille*, a term borrowed from French, which literally means “grey-colored.” The ink employed is mostly iron-gall, generally considered a post-conquest material, which has now turned from its original black to a brown or yellow color. The manuscript, which was perhaps never bound, follows the typical pagination of a European-style book. Due to its tumultuous afterlife, however, all of its pages are currently loose and the original ordering can only be recon-

Códice de Yanhuitlán (Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994).

3. Maarten E. R. G. N. Jansen and Gabina A. Pérez Jiménez, “Mixtec Rulership in Early Colonial Times: The Codex of Yanhuitlan,” in *Das kulturelle Gedächtnis Mesoamerikas im Kulturvergleich zum alten China*, ed. Daniel Graña-Behrens (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009), 149-180.

4. Sebastián van Doesburg, Manuel A. Hermann Lejarazu and Michel R. Oudijk, eds., *Códice de Yanhuitlán (1520-1544). Edición comentada y facsímil* (Oaxaca: Fundación Alfredo Harp Helú, 2015).

structed based on the dates present on a few pages and the internal logic of the pictorial narrative. As it stands today, the three parts of Codex Yanhuitlan do not constitute a complete manuscript. Small and seemingly unrelated fragments of the Lafragua section clearly indicate that whole pages are still missing. Overall, the document deals with the colonial *yuhui tayu* (*cacicazgo*) of Yanhuitlan and tribute payment, while also devoting many of its extant pages to the Dominican evangelical enterprise in the Mixteca, as well as depictions of Mesoamerican gods.

Paper, Quires, and Watermarks

The support of Codex Yanhuitlan contains some revealing clues to the structure of the document as a whole. Paper in the early modern world was produced in single large sheets, laid out in wet paper mulch over a screen made up of thin, closely spaced metal wires in one direction and thicker, more widely spaced metal wires in the other direction. On the paper surface, these metal wires left imprints. The thin, closely spaced lines are called wire or laid lines and the thicker, wide-spaced lines are chain lines. Watermarks, which were also laid on the wire, are designs made by metal wires that were attached to the chain lines, leaving a maker's mark on the paper. Often each papermaker had multiple sieves in use at the same time and although the watermarks may have had the same design, each was unique because they were handcrafted individually. This also goes for chain and wire lines, which leave a distinctive and unique pattern on each sheet of paper coming from a mold.

Before the establishment of the first paper mill in Culhuacan in 1575, all paper in the Americas was imported from Europe, as was the case for the paper on which Codex Yanhuitlan was made.⁵ Medieval and early modern European paper was produced and traded in the form of quires, i.e. multiple sheets stacked together and folded as a booklet, rather than in loose sheets.⁶ Without the use of the ring binder, binding loose sheets together to form a book is almost impossible, so the production of paper in a quire was essential for the creation of a book. The current state of Codex Yanhuitlan as loose sheets of

5. Dard Hunter, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft* (New York: Dover Publications, 1978), 479.

6. Hunter, *Papermaking*, 178-179.

paper is the result of deterioration on the edges that were left exposed when the document was disassembled to be reused and presented as evidence in court cases, roughly two hundred years after its execution.⁷ Despite these deteriorated edges, it is possible to reconstruct some of the original sheets, before they were physically separated.

The watermarks on Codex Yanhuitlan sheets (fig. 1a) are common in early colonial documents.⁸ One is of a pilgrim, which places the location of production in southern Europe, most likely Catalonia or Italy.⁹ The second type of watermark is also a pilgrim with a slightly different hat, no letters, and attached in a different position to the chain lines. This watermark is only found on one page, Lafragua 12. The third watermark, a hand with extended fingers, was used over a wide area from the Italian piedmont to southern France.¹⁰ This watermark is found in two different variations, exclusively in AGN 504 and 507. Furthermore, the paper of these pages appears to be different.¹¹ The largest portion of the Codex Yanhuitlan, including both Lafragua and CCSD sections, has the exact same watermark. This indicates, preliminarily, that some pages may have been conceived separately and a different moment.

A paper mold often has one watermark, placed off-center. When a single sheet is folded in two (called *bifolio*) to make a quire the size of Codex Yanhuitlan (ca. 21.6 × 33 cm), one folio presents a watermark, while the other is blank. Stacking a series of such sheets creates a quire in which on one side all pages contain a watermark, while on the other side no watermarks are visible (fig. 1b). In the final book, composed of multiple quires next to one another, one would thus have alternating sections of pages with and without watermarks. Only in the middle of each quire, would there be one whole bifolio, with a watermark on one side. It seems plausible that Codex Yanhuitlan was drafted and preserved in quires, probably sown together to make a sin-

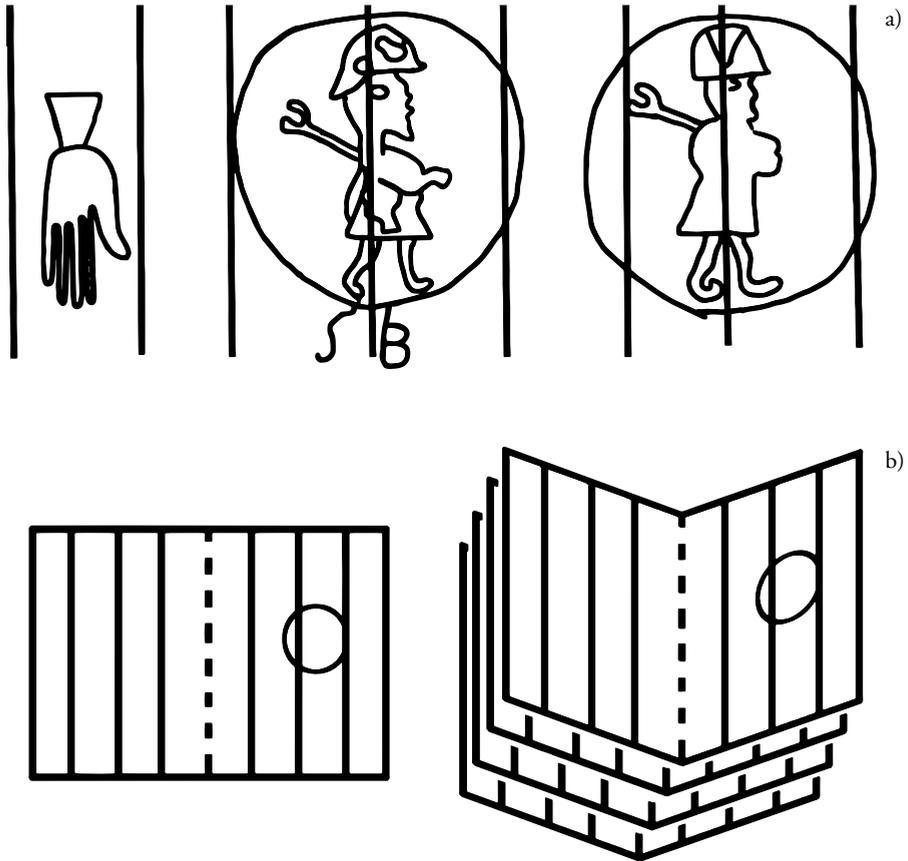
7. See Berlin, *Fragmentos desconocidos*, and Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 38-42.

8. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlán*, 55-56; Ferdinand Anders and Maarten E. R. G. N. Jansen, *Libro de la vida. Texto explicativo del llamado Códice Magliabechiano* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1996), 19-26; Juan José Batalla Rosado, "Estudio codicológico del Códice Mendoza," *Revista Española de Antropología Americana* 40, no. 2 (2010): 229-248.

9. D. Oriol Valls, "La filigrana del peregrino," *Investigación y Técnica del Papel*, no. 6 (1965): 638-639; Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2 (Geneva: A. Jullien, 1907), 415.

10. Briquet, *Les Filigranes*, 544-555.

11. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlán*, 57.



1. a. Watermarks of Codex Yanhuitlan; b. Folios and quires with watermarks and wires.
Drawing by Ludo Snijders.

gle book, until the eighteenth century, when it was reused in a series of law-suits. All CCSD pages have the same watermark indicating that they not only belong to the same half quire, but were cut from it, a fact that reinforces the hypothesis that the current and complete dismemberment of the manuscript is due to a much later reuse in a seemingly unrelated lawsuit. Contentwise, these pages illustrate several large and luxury objects (a shield, a feather cape, two trumpets) together with a narrative scene that includes two male walking characters in the center.

The AGN pages, which were also cut and repurposed in a different late colonial lawsuit, on the other hand, contain depictions of Mesoamerican gods and pre-Hispanic luxury items together with a narrative scene of two male characters. As such, both CCSD and AGN sections contain one page with human figures combined with year glyphs, while the rest depicts items with a clear precolonial iconography, luxury items, such as feather-work and jewelry. In fact, aside from those pages there is little in the document that refers to pre-conquest times. This suggests that at the time when the two parts of Codex Yanhuitlan were separated to accompany a lawsuit, early colonial events therein depicted were recalled as proof of wealth to further claims of antiquity and legitimacy.

The fact that every single page has been purposefully cut has generated a persistent problem in the reconstruction of the reading order and narrative progression. A closer look reveals that some pages should be read as part of a larger scene rather than single and discrete depictions. For example, Lafragua 4r and 6v (fig. 2) have been previously related in terms of contents.¹² On Lafragua 4r, two Spaniards, presumably the *encomendero* of Yanhuitlan, Francisco de las Casas, on the left, and a Crown-appointed *corregidor* to the right, are facing one another, engaged in a lively gestural conversation. The meeting is said to have occurred in the year 11 Rabbit. The following year, 12 Flint, is depicted on Lafragua 6v, along with eighteen metal buckets, a fact that has been interpreted as the gold tribute the two Spanish officials may have been arguing about. When the two pages are placed next to each other, as seen in figure 2, not only are the two dates neatly displayed on the same height right next to each other, but one thin line can be seen going through the pages and connecting the two scenes, from the square representing the toponym of Yanhuitlan on Lafragua 4r, to the largest bucket of gold on the other page. Placed in this manner, the page with the later date (12 Flint) is to the left of the page with the earlier date (11 Rabbit), suggesting therefore a reading order from right to left. While it is normally assumed that the reading proceeds from left to right as one would expect in a European book, Codex Yanhuitlan offers no internal evidence that this was necessarily the case. The content of the manuscript is developed fully in pictograms. Mesoamerican writing systems in general do not have a preference regarding the reading order, which often proceeds in boustrophedon fashion over a single page. Books and manuscripts were not bound in ancient

12. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 164; Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 57-59.



2. Two Spaniards engaged in a discussion, possibly about the tribute of gold. Lafragua 6v and 4r, proposed reconstruction based on the fading line connecting the metal bucket (left) and the toponym of Yanhuitlan (right). Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

Mesoamerica, rather the contents could flow easily through a long and interrupted surface, folded in an accordion fashion. Scenes could expand and contract according to the painter's will or the story's requirements. The use of the two facing pages as a single spread is consistent with a pictographic approach to manuscript production.

Considering the sheets not individually, but rather as part of a two-page spread allow for further interesting observations. Jansen and Pérez Jiménez and Doesburg and colleagues relate CCSD IV and Lafragua 9r, because they both contain a depiction of plots of land and crops.¹³ The reverse of Lafragua 9 (fig. 3,

13. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 160-161; Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 62-63.

left) depicts a church, on top of the Yanhuitlan toponym, surrounded by damaged place glyphs, possibly Yanhuitlan's boundary markers.¹⁴ On the right, a chair is clearly depicted, although the person who was seated on it was deliberately effaced. The seated person on the right is located in such a way that he would have to stare beyond the edge of the page, suggesting that this was originally not the end of the scene, but rather the middle of a two-page scene. A similar situation occurs on page CCSD 1r (fig. 3, right), reverse of CCSD 1v, where all figures seem to look at something on the left, while the top, right and bottom of the page is bordered by hills and rivers. When placed next to each other, Lafragua 9v and CCSD 1r (fig. 3) create a sort of map of the area where the church was built and where the resources assigned for its construction and maintenance were located. This is the same interpretation given previously for this portion of the codex, with the difference that the visually connecting element is the map, framed by the different types of crops. In our proposed interpretation, the two dates on CCSD 1v would correspond to two moments. First, the donation of resources on the right of the page spread, where the two nobles and dignitaries are depicted (one is wearing sandals, signaling his status as a *yya*), in a maize field, eventually followed by the actual construction under the order of the cacique seated on the throne in Lafragua 9v. The dates given on CCSD 1r also contains another indication that the reading may have proceeded from right to the left because the later year glyph (9 House) is to the left of the earlier date (8 Flint). Finally, following the same line of reasoning, Lafragua 5, taken to be the first page of the manuscript, is better understood with a reversed reading of the page order. The battle of Tenochtitlan, on what is now the reverse of the page (5v), is an historical and political event that antecedes the *cabildo* meeting at Yanhuitlan in the obverse, and as such it is reasonable to assume that it should be presented earlier.

Another peculiar aspect characterizes Mixtec year signs throughout Codex Yanhuitlan. Dates span between years 1 Flint (c. 1520) and 12 Flint (c. 1544), but are irregularly placed. As previously remarked, they appear in groups of two, and in three instances (AGN 506, CCSD 1 and 2), two dates appear on the same folio, on either the same page or on both sides.¹⁵ Often, they do not seem to space and order events, but rather closely follow one another as if to suggest a reading order. Particularly telling is the case of CCSD 2. Year 9 Flint appears on

14. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 160.

15. Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 44n43.



3. A scene in Yanhuitlan including two male characters on the right and the town's church on the left surrounded by several toponyms. Proposed reconstruction. Códice de Yanhuitlán, Centro Cultural Santo Domingo, Biblioteca Francisco de Burgoa, Oaxaca. Left: 9v; Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Right: 1r.

one side of the folio together with a shield, while on the other side the following year, 10 House, accompanies the depiction of two serpentine scepters. While Jansen and Pérez Jiménez and Doesburg and colleagues agree that the objects may have been part of a dowry or wedding gifts for local Yanhuitlan leaders, the question remains why were the same set of gifts presumably donated during two different years and not at the moment when the wedding took place.¹⁶ The same observation applies to CCSD 1r (fig. 3, right), just discussed, in which two consecutive years are related to the donation of a plot of land.¹⁷ Also, as just seen, the connecting line in Lafragua 4r and 6v (fig. 2) seemingly

16. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 160; Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 55-56.

17. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 166.

indicates that the same event is depicted, and not two separate ones, through the course of two years. Although it would be too speculative to interpret the decision of such unusual date placement, the idea that dates may have played a different role rather than chronological marker should be taken into consideration. Perhaps dates were used to clearly establish and signal the reading order, which if it was indeed from right to left, may have required guidance and clarification to the reader.

Finally, Lafragua 3r contains the latest date recorded on the extant pages, day 1 Jaguar, year 12 Flint (ca. 1544). We argue that it may not in fact be the very last page. If the right to left order we propose is followed and we consider this to be the last page that has survived, it would be the right-hand part of a bifolio. This would explain why the church is depicted off-center on the page. It could also harmonize the dates given throughout the document, because, as it stands now, year 12 Flint is the only date that is not paired. If it was actually part of a larger scene, it may be that the other half of the scene contained the date 13 House, ca. 1545.

Unlike any known European-bound manuscripts from early colonial New Spain, Codex Yanhuitlan barely has any glosses and they all seem to have been added in the eighteenth century, when the document was divided in at least three parts and reused in several court cases.¹⁸ This is at odds with the contents, style, support and format of the manuscript that display a full awareness and absorption of Western artistic canons and techniques. If the reading order was indeed reverse, the near absence of Spanish glosses when the manuscript was initially drafted could be further explained, because the left-to-right progression of the Latin alphabetic script would have been at odds with the chosen right-to-left order. The proposed reversed reading and consequent placement of the dates generate a consistent, if odd, occurrence of the year glyphs. They not only appear in pairs, but also one right after the other on opposite pages. These are: years 1 Flint-2 House (1520-1521) on Lafragua 5r and 11r; years 5 Flint-6 House (1524-1525) on the two sides of AGN 506; years 9 Flint-10 House (1528-1529) on the two sides of CCSD 2; years 11 Rabbit-12 Reed (1530-1531) on Lafragua 4r and 15r. The consistent pattern goes against a straightforward reading of the dates as mere chronological markers and rather suggests that they meant to indicate something else. The fact that all three sections of Codex Yanhuitlan are today composed of loose pages further corroborates the idea that

18. Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 63.



4. From right to left: A Spanish *encomendero* and an indigenous ruler seated and facing one another; a crocodilian creature; Tlaloc and a goddess facing one another; a medallion representing Xipe; a medallion representing a solar god. Proposed reconstruction. Archivo General de la Nación, Mexico City, ramo Vínculos, vol. 272, segunda parte, exp. II y 12, leg. 10, ff. 504-507.

when composed in quires the codex was meant to be read from right to left. In the context of a late-colonial reuse, the reverse reading would have caused even a greater deal of confusion and perhaps even hampered the case the litigating party was trying to make, and thus it was completely disassembled.

The AGN section of Codex Yanhuitlan was made using a different paper, as previously remarked.¹⁹ Two watermarks are only encountered here, as well, both in the shape of a hand, a very common watermark during the early colonial period in New Spain, as noted above. While it is in itself no surprise to find this type of watermark, the fact that it corresponds to a separate section of the manuscript may indicate that these pages were drafted separately from the beginning. At the same time, their painting style corresponds to that of the largest part of the codex (Lafragua section). The AGN pages are unique in that they depict four Mesoamerican gods on folios 504r-v and 507 (fig. 4). Two of them, Xipe and a solar deity, are represented in medallions, while two more are depicted as full figures interacting with one another. These contents are clearly at odds with the rest of the manuscript, that narrates historical events, and it is more akin to the religious manuscripts produced within the conventual schools, such as Codex Telleriano-Remensis, Sahagún's *Primeros memoriales* and *Historial general*, and Durán's *Historia*. Unlike all these examples, however, a specific historical narrative is embedded in the depiction of the *veintena*'s gods in Codex Yanhuitlan. On AGN 506v (fig. 4, far right) a Spanish

19. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlan*, 57.

person sits on a chair facing a visibly smaller indigenous person who is also seated. The meeting is said to take place in year 5 Flint. If we start the section with this page, reading from right to left, the next page is 506r that displays a giant earth being or cave, accompanied by the date year 6 House, following 5 Flint. Its placement on the right side of a bifolio, allows to read it as a place setting for an action portrayed on the following left side. The association of the cave with the realm of the gods is well established for Mesoamerican religion, and the practices of worship in caves continues today.²⁰ We propose therefore that the four gods in AGN 504 and 507v follow the cave, an indication that tribute, offerings, as well as the ceremonies have to be consecrated to the earth and the days. Previously Jansen and Pérez Jiménez proposed to read the crocodilian creature of AGN 506r as the first day of the calendar. We believe that the association of this Mesoamerican depiction with the four gods of the *veintena* tribute allows us to read the giant open jaws of the crocodile as both an indication of locality (cave) and timing (day) of the tribute-paying activity.²¹

While the depiction of the four gods related to the *veintena* tribute periods seems valid, a small fragment slightly complicates the picture (fig. 5). In what is left of a corner of a page, the top part of a conical hat with cotton ball feathers attached to it is recognizable. The top ending of a stick is also visible on the left. Jansen and Pérez Jiménez identified it as part of the female deity on the left of AGN 504v.²² However, on a close inspection, the size, placement on the page, and orientation in relation to the structure of the paper makes this impossible. The headdress must have been located on the top left of a page and none of the extant pages fit this description. Conical hats with cotton balls are typical of the god Xipe (see, for example, Florentine Codex, vol. 1, f. 12r) or Toci and Tlazolteotl (see, for example, Codex Borbonicus, p. 13) in the Central Mexican pantheon. The conical hat is also an attribute of Quetzalcoatl, although the stick he carries is usually curved. Finally, Codex Vienna, p. 26, depicts a procession of eight characters in what has been interpreted as a harvesting ceremony.²³

20. Emmanuel Posselt Santoyo and Liana I. Jiménez Osorio, "El ritual como restablecimiento del paisaje sagrado," in *Tiempo y comunidad. Herencias e interacciones socioculturales en Mesoamérica y Occidente*, ed. Maarten E. R. G. N. Jansen and Valentina Raffa (Leiden: ASLU, 2015), 143-150.

21. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 159.

22. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 159.

23. Ferdinand Anders, Maarten E. R. G. N. Jansen, and Gabina A. Pérez Jiménez, *Crónica mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1992), 141-142.

5. Conical hat. Lafragua 10r, fragment. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.



Following the procession, more ritual objects are listed, among which also conical hats and large sticks. This scene from a Mixtec codex is important not only because it constitutes a close cultural and visual antecedent to the fragmented image of Codex Yanhuitlan, but also because it indicates that the Yanhuitlan fragment may have represented not only an object (the hat), or a god, but a ritual activity. A close inspection of the original is needed to establish whether it is indeed executed on the same paper as the AGN section, but the fragment indicates that there was a more extensive depiction of pre-Hispanic gods, beyond those four extant today. If the interpretation of those now known as the periods of tribute collection is right, then another set of depictions of clear Mesoamerican religious contents was present that is now lost. Codex Yanhuitlan was possibly never concluded, as a few unfinished drawings suggest (Lafragua 7v, 9r and AGN 505r), and may never even have corresponded to one overarching set of contents and structure. Our following analysis stresses this aspect in the interpretation.

Inks, Torn Paper, and Multiple Hands

The first part of the codex appears to have undergone the largest intervention after its initial execution.²⁴ Additions can often be visually identified by

24. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlán*, 66-67; Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 157; Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 44.

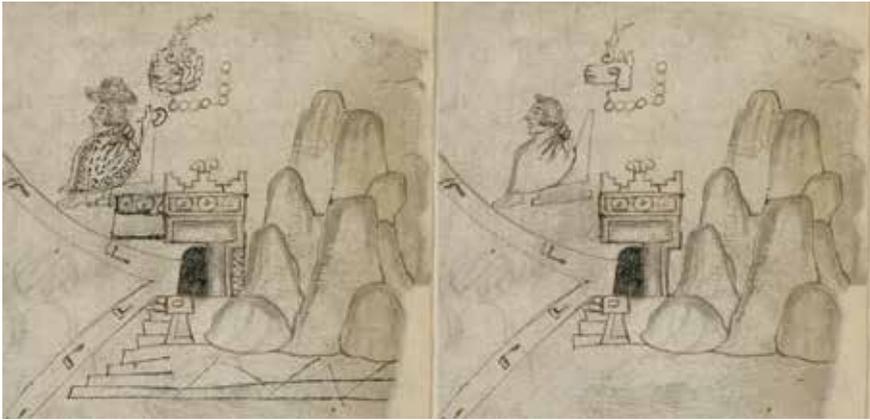


6. A tribute scene, heavily intervened. Lafragua 11r. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

the presence of an ink of different color than that used to make the drawings of the codex. The color of the later additions is black, where the original ink has now faded to brown. This is a common property of iron-gall inks found in many older manuscripts. The fact that the ink used to make the corrections has remained completely black would suggest however that this is something other than iron-gall ink. Doesburg and colleagues state that the black ink is carbon based, a common precolonial writing material.²⁵ Chemical characterization, which is now possible with a wide range of non-invasive techniques may offer crucial insights on different interventions by distinguishing chemically different but visually similar inks.²⁶ These different inks correspond to what are clearly different hands with different levels of skill. A rather unskilled and unsteady hand made what seem to be purely decorative additions to the existing drawings. These are clearly visible on Lafragua 11r (fig. 6), where flower motifs and other roof decorations, as well as an extension of the staircase, were added to the temple depicted on the left side. Similar decorations were

25. Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 43-44.

26. Sandra Zetina, J. Ruvalcaba, M. L. Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González, & E. Arroyo, "Non-Destructive in Situ Study of Mexican Codices: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu Codices," in *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry, May 2008, Siena, Italy* (Berlin: Springer, 2011), 13-16.



7. Left: Current state. Lafragua 11r, detail. Right: Underlying drawing. Reconstruction by Ludo Snijders. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

also added to the palace on Lafragua 5r and they seem to be by the same hand as the decoration of shields and one added figure on Lafragua 5v. If so, these decorations all date from a rather late period, as is suggested by the classical seventeenth century Louis XIV style large curled hairdo of the man on the bottom right of Lafragua 5v.

A second intervention took place on Lafragua 11r, which had a different purpose. Rather than being purely decorative, the objective of this repaint was to obscure information. In figure 7 the current state and a partial reconstruction of the original are given. As can be seen, the original calendar glyph of the seated figure was Deer. While Jansen and Pérez Jiménez suggest that this may have been 4 Deer, there is no reason to assume that the numeral was altered.²⁷ Perhaps here too the chemical characterization of the inks could provide the answer. As mentioned by Doesburg and colleagues, the black section in the entrance to the temple/palace below was also created during the later intervention by the editor, possibly to cover up something underneath.²⁸ This means that the interpretation of this place as Tilantongo or “Black Town” is somewhat problematic.²⁹

27. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 157.

28. Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 48.

29. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 157.

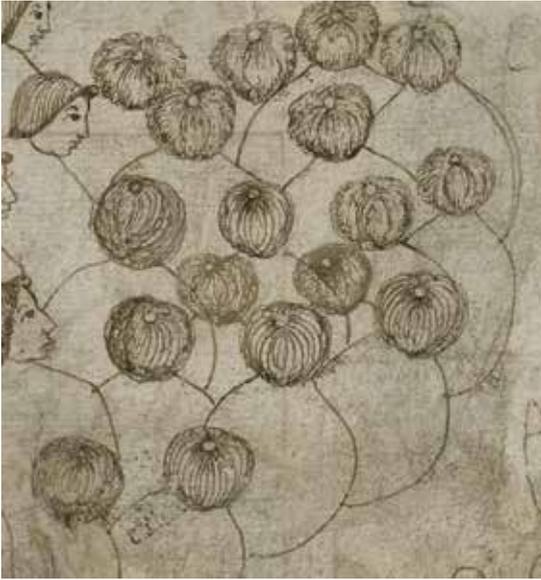


8. Indigenous rulers and respective place names. Lafragua 11v. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

This black ink is found in at least two different occasions. The first one corresponds to the black calendar glyphs found on the top left of Lafragua 11r (fig. 6), which is indeed a fragment. The ink and drawing style is similar to the corresponding scenes found on the reverse of the page (fig. 8) and on Lafragua 12v and the fragments now pasted together as page Lafragua 13. This stylistic difference, coupled with the different ink employed finds a counterpart in the paper, which, as we remarked, has a different watermark on folio Lafragua 12. This suggests that page Lafragua 11r was altered with the purpose of changing the pre-existing narrative, followed by the addition of new pages that strengthened and further developed the new contents. If these pages are read in the reverse order, as was proposed earlier, the series of lords of neighboring villages, depicted in Lafragua 11v and 12 (see fig. 8), cannot be facing the image of the cacique and the encomendero found on AGN 506v, as suggested by Sepúlveda and Herrera and Jansen and Pérez Jiménez,³⁰ nor do they face the depiction of the glyph of Yanhuitlan and the people in its service on Lafragua 1v, according to Doesburg and colleagues.³¹ In the right-to-left reading order, all the lords

30. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlán*, 104; Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 158.

31. Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 48-51.



10. Heads of cabildo members. Lafragua 5r, detail. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

two editions in 1523 and 1534 shows clearly that European printed books were a stylistic and iconographic referent for one of the artists of Codex Yanhuitlan, particularly in the fashioning of the tonsured heads, which bear a close resemblance to the heads in Lafragua 5r (fig. 10). Bishop Juan de Zumárraga owned a copy of the *Liber Sacerdotalis* and a few surviving illustrations from the earliest book printed and illustrated in the New World, the *Manual de adultos* (National Library, Madrid), printed by Juan Pablos in Mexico City in 1540, which bear a close resemblance to the Italian antecedent.³³ Another illustration taken from an early book printed in the workshop of Juan Pablos clarifies the identification of the central figure of Lafragua 8v (fig. 11), which has been a matter of disagreement among scholars. The man, who wears a long robe and large hat, with a knotted rope on the cap, has been interpreted as a religious figure, such as a vicar or bishop.³⁴ More recently, Jansen and Pérez Jiménez

33. Román Zulaica Gárate, *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI* (Mexico City: Pedro Robredo, 1939), 31-36; María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados de la obra de Juan Pablos* (Mexico City: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México/Fondo de Cultura Económica, 2010), 22, 145-148.

34. Jiménez Moreno and Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán*, 64; Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuitlán*, 127-128.

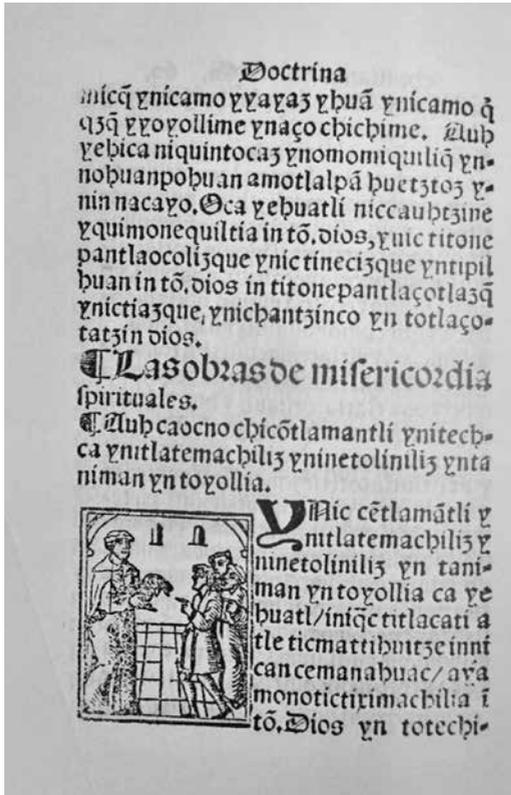


11. A Spaniard holds a large rosary in his hands, while engaging smaller indigenous figures. Lafragua 8v. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

and Doesburg and colleagues believed it to be a lay character.³⁵ Figure 12, an illustration that first appeared in the 1553 *Doctrina* by Pedro de Gante, depicts one of the seven spiritual works of mercy: instructing the ignorant. A man on the left is engaged in a lively conversation with a group of smaller men on the right. The works of mercy involve lay people, and not friars or priests, in the caring for the material and spiritual wellbeing of those in need. The people offering the works are often depicted wearing a long robe that covers the whole body and a large hat, a reference to the first act of mercy attributed to a traveling Samaritan. The scene of the Mexican engraving therefore shows a double relationship with the page from Codex Yanhuitlan, in both form and content. Not only can the central character be identified with a lay person, but it can also be argued that he is in fact engaged in a spiritual work of mercy, because the topic of the animated conversation seems to be the presentation and teaching of the rosary.³⁶ García Valencia and Hermann Lejarazu have noted the complexity of the gestures in Codex Yanhuitlan, which, nonetheless,

35. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 167; Doesburg, Hermann and Oudijk, *Códice de Yanhuitlán*, 57.

36. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 167-168.



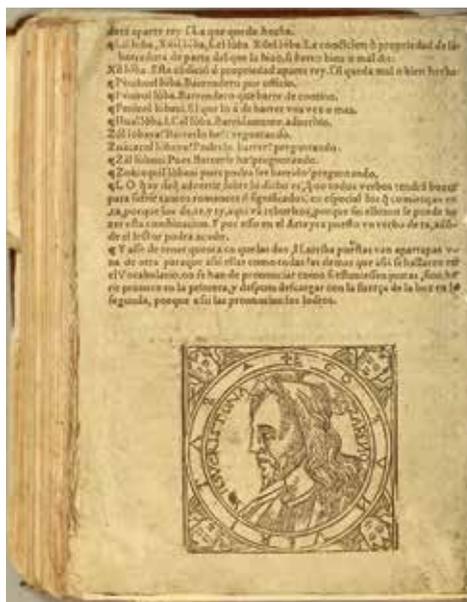
12. The Works of Mercy: Instructing the Ignorant. Page from *Doctrina cristiana en lengua mexicana*, by Pedro de Gante (Mexico City: Juan Pablos, 1553). Illustration size 3 × 2 cm. Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin.

do not bear much resemblance to the equally complex gesturality of the Mixtec codices.³⁷ Many of the early illustrations produced for Juan Pablos, such as the one depicting the spiritual works of mercy, show the typical rhetorical gestures of Renaissance treatises, an indication that such representational conventions were circulating in New Spain's artistic, intellectual, and indigenous circles from a very early date.

Another interesting case of correlation between circulating prints and Codex Yanhuitlan imagery is found in the two large medallions depicting a solar god, recognizable by his nose and collar jewelry, and Xipe Totec (AGN 504r

37. Édgar García Valencia and Manuel Hermann Lejarazu, "Retórica e imagen en el Códice de Yanhuitlán. Una propuesta para la lectura de algunas de sus láminas," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, no. 100 (2012): 15-40.

13. Portrait of Christ. Illustration from *Vocabulario en lengua zapoteca*, by Juan de Córdoba (Mexico City: Pedro de Ocharte, 1573). Illustration size 7 × 7 cm. John Carter Brown Library.



and 507v) (fig. 4, left), previously discussed. Although they depict presumably pre-Hispanic objects, as the solar rays that encircle the heads indicate, the profile rendition of the face of the two gods is not consistent with known Mixtec gold work, whose depictions are frontal and often three-dimensional. Rather, the so-called medallion portrait of Christ, which became increasingly common in the fourteenth century, seems to constitute a closer iconographic and stylistic referent.³⁸ Unlike any pre-Hispanic antecedent, in the images of AGN 504r and 507v only the head of the god is depicted, emphasizing the naturalism typical of a portrait rather than a full godly depiction. A print by Hans Burgkmair was widely copied and also appears in Novohispanic books in different versions produced locally (fig. 13).³⁹

All these references point to an artist whose background was well rooted within the intellectual and literary culture of the friars. The presence of Nahuatl conventions may constitute a further proof that the artist of Codex Yanhuit-

38. George Francis Hill, *The Medallion Portraits of Christ* (Oxford: Clarendon Press, 1920).

39. María Isabel Grañén Porrúa, "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI," *Historias* 31 (1993-1994): 105-107.

lan had received an education in the schools of the Nahua capital, such as San José de los Naturales, in Mexico-Tenochtitlan, or Santiago Tlatelolco.⁴⁰ In this respect, Codex Sierra, a mid-sixteenth-century manuscript from the Mixtec-Chocho community of Santa Catarina Tejupan in the Mixteca Alta, refers to central Mexican Nahua artists brought to town by the friars to instruct and interact with the local community and execute works in the church.⁴¹

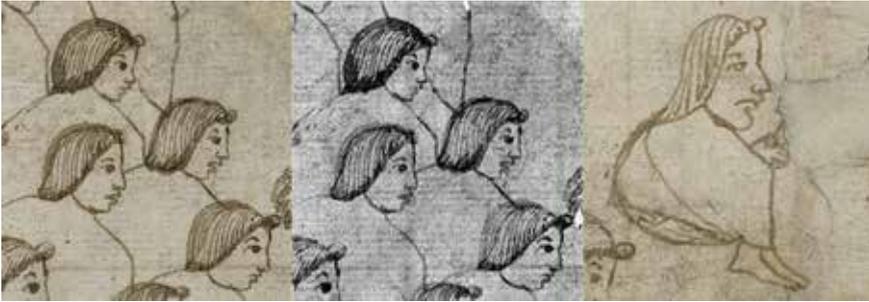
Lafragua 5r was also altered, albeit in a different manner. While previously both Sepúlveda y Herrera and Doesburg and colleagues recognized several interventions in them, we are not entirely in agreement with their assessment.⁴² They suggest that the three central figures of Lafragua 5r (fig. 14 on the right), whose outline is now a coffee color, were added later than the rest of the figures whose outline is black. We rather consider the coffee colored figures to be part of the initial stage, the darker and crisper outline of head and hair of the crowd being a later addition. The figures in profile in the crowd, in fact, had an elongated skull shape and hairdo similar to the central figures, still somewhat visible underneath the darker black hair (fig. 14, middle). The figures drawn from the back are made with the same dark ink, and are in a distinctly European style that tries to introduce some perspective into this scene by portraying them from behind (fig. 9). This seems a reverse case to the one previously discussed. The artist who employed a more indigenous style drafted the earlier version, on top of which the artist more confident in Western conventions intervened. Perhaps the two *tlacuilos* were working hand in hand and adding to one another's intervention. It is in fact noticeable that the central and intermediary figures, which we interpret as priestly males, following a suggestion by Jansen and Pérez Jiménez, were not altered, remaining more clearly in a precolonial manner, while the superimposed stylistic interventions were done on the crowd that is drawn with a characteristic Western flare.⁴³ Finally, there seems to have been a clear intent to remove the birds carried by the priestly figures. These

40. Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools* (New Haven: Yale University Press, 1959); Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2010), 125-151.

41. *Códice Sierra*, ed. Nicolás León and Mariano J. Rojas (Mexico City: Impr. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933), 12, 30.

42. Sepúlveda y Herrera, *Códice de Yanhuítlán*, 66; Doesburg, Hermann and Outdijk, *Códice de Yanhuítlán*, 46.

43. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 156.



14. Left: Crowd heads, current state. Center: Crowd heads, underlying drawing. Right: priestly figure. Lafragua 5r, details. Codex Yanhuitlan (C.B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico. Reconstruction by Ludo Snijders.

may have been objects of power given to the political rulership, thus signaling a dangerous mixing of sacred and civil authority common among indigenous communities, but despised by the Spaniards. Different styles, which point to different moments or even localities of production, may have corresponded to different ideological concerns in a rapidly changing political climate in Yanhuitlan, as will be argued below.

Discussion and Conclusion

There is no direct historical evidence regarding the exact timing and circumstances of production of Codex Yanhuitlan. The latest recorded date in the document is 1544 (Lafragua 3r), which should then be taken as a *terminus post quem*. This was however a critical date in Yanhuitlan's early colonial history, as the *yya* don Domingo de Guzmán and two more *gobernadores* were in that year under trial by the Inquisition in Mexico City.⁴⁴ As all authors who have previously studied the codex recognized, the date of 1544 does not correspond to the construction of the church, the episode depicted on the page, which only began in 1550.

The years between 1546 and 1558, which followed the release and reinstatement of don Domingo in Yanhuitlan may have seen a rapid but profound readjustment in the local political situation both within the indigenous rulership

44. María Teresa Sepúlveda y Herrera, *Procesos por idolatría al cacique, gobernadores y sacerdotes de Yanhuitlán, 1544-1546* (Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999).

and in the external relationship with the Spanish power, reflected in the drafting of Codex Yanhuitlan. Jansen and Pérez Jiménez have suggested that *yya* Gabriel de Guzmán may have sponsored the composition of the manuscript to celebrate his succession in 1558, after the death of his uncle, don Domingo.⁴⁵ Doesburg and colleagues, on the other hand, believe that the time gap between the last recorded date (1544) and 1558 is too large.⁴⁶ Any year prior to 1558 would imply that the patron was *yya* Domingo de Guzmán. The hypothesis of Jansen and Pérez Jiménez we believe does not take sufficiently into account the clear tributary aspect of the manuscript, including a seemingly condemnatory stance against Spanish exploitation (see Lafragua 2r), which, in our view, makes it difficult to read the document as a historical statement on the legitimacy of the colonial *yuhui tayu*. The extant pages, furthermore, do not contain any information regarding Yanhuitlan's genealogy, an aspect that would have been of primordial importance in case the document had been produced at a time of succession.

Very little is known of don Domingo's rulership in the town after the Inquisition trials. Works in the convento started in 1550 and by 1558 the Dominicans were able to host their regional chapter in the new building.⁴⁷ While don Domingo's opposition and resentment against the friars is well known through the Inquisition documents, his ambivalent and ultimately defeated rulership after he and the *gobernadores* were released from jail, is more difficult to assess. In 1548, just two years after the case with the Inquisition was settled, don Domingo de Guzmán was mentioned as *gobernador*, the title once held by another important local leader, don Francisco de las Casas, who had been tried with him, but had at that point presumably died.⁴⁸ This mention is found in a *tasación* (tribute list) that the people of Yanhuitlan were obliged to give to don Domingo as governor for the time of his tenure.

As Doesburg and colleagues have noticed, in the same year another litigation regarding tribute on the part of the community was also settled, this time involving the encomenderos Francisco and Gonzalo de las Casas.⁴⁹ Albeit indirectly, these two related documents may hint at a political readjustment after

45. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 172.

46. Doesburg, Hermann and Outdijk, *Códice de Yanhuitlán*, 33.

47. Alessia Frassani, *Building Yanhuitlan. Art, Politics, and Religion in the Mixteca Alta since 1500* (Norman: University of Oklahoma Press, 2017), 21-27.

48. Jiménez Moreno and Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán*, 36.

49. Doesburg, Hermann and Outdijk, *Códice de Yanhuitlán*, 33.

the death of the *gobernador* don Francisco, which saw a new allegiance of the cacique with the Spanish power. The death of *gobernador* don Francisco, who was a religious authority, as evinced from the Inquisition trials and who was a staunch adversary of the friars at least as much as don Domingo, may have caused deep political and strategic readjustments, which had to be resolved by *yya* Gabriel after he succeeded to the throne. The *yuhui tayu* of Yanhuitlan had several challenges from subject towns, most notably Tecomatlan, and local *yya* had no shortage of reasons to alter the document in order to better further their case in court.⁵⁰ If it is in fact true that the document was altered before its final dismemberment in the early eighteenth century, this would also imply that several folios had to be added and the manuscript as a whole had to be unbound and rebound. The long history and use of the manuscript prevents the understanding of the original purpose and actually raises the question whether there was ever one single and “final” reason for its creation.

Although the genre of the codex remains unclear, its pictographic contents show several similarities with contemporaneous documents produced by indigenous communities to prove abuse perpetrated by Spanish authorities. Codex Tepetlaoztoc, or Codex Kingsborough (1553), from a town in the north of the State of Mexico, for example, details the complaints against the exploitative and violent behavior of the encomendero and other Spanish officials.⁵¹ The longest part of the document deals with the excessive tribute that was requested annually. In a manner similar to Codex Yanhuitlan, large quantities of raw material (grains or gold) are represented in a rather simplified and concise manner, while precious items are depicted in a large format with a specific attention given to details. Folio 216r (fig. 15) depicts a golden necklace, whose beads show the same pre-Hispanic motifs, such as volutes, found in the rosary necklace in Codex Yanhuitlan (Lafragua 8r-8v, fig. 11); only this time the central piece is represented by a flower with nine bells. In the same page, there are also several golden disks, a depiction found on AGN 505r in the case of Codex Yanhuitlan. Obsidian mirrors are found on Codex Tepetlaoztoc, folios 224v and 225r and Codex Yanhuitlan, AGN 507r. Large feather works in the form of fans are seen on folios 226v and 227 of Codex Tepetlaoztoc and CCSD 3v and AGN 505v of Codex Yanhuitlan.

50. Frassani, *Building Yanhuitlan*, 18-20.

51. Perla Valle, *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc o Códice Kingsborough* (Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993).



15. Depiction of tribute and Spanish violence and exploitation. Codex Tepetlaoztoc, fol. 216r. The British Museum, London, 21,5 × 29,5 cm.

The reason why luxury items, reportedly given to the *encomendero* so he could finance his travel back to Spain, are represented in such details in this Central Mexican codex is because their value rests more in the quality and craftsmanship required for their execution than in the mere quantity. For the same reason, several houses and residences are depicted in large scale, thus documenting with details the amount of work, resources, and efforts necessary for their construction (folios 221r, 228v, and 234r). Along this interpretative line, the two churches depicted in Codex Yanhuitlan (Lafragua 3r and 17v) may be considered the result of tribute collected in different periods, in order to document historically the burden placed for their execution on the local population. Was perhaps tribute exerted first by the *yya* (Lafragua 9v; fig. 3, left) and then by the Dominicans (Lafragua 17v)? In the first instance, the seat of power of a *cacique* is still visible attached to the church (the ruler has been erased), and the church and *cacique* are in turn surrounded by glyphs demon-

16. *Yya* seated on a throne connected to the name 9 House. Lafragua 5r, detail. Codex Yanhuitlan (C. B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.



strating the extension of the *cacicazgo* of Yanhuitlan. In the second case, the church stands alone with no other element but the glyph of Yanhuitlan under the church. Differently from the earlier depiction, a cross and flag are prominently displayed on top of the construction, perhaps a sign of the ultimate triumph of the Dominican project over local Mixtec interests.⁵²

Documents such as that from Tepetlaoztoc often include scenes of physical abuse in which. Spanish officials subjugate indigenous people with swords, sticks, and fire. Despite the weakness of the visual data from Codex Yanhuitlan, archival information confirms that the *yya* of Yanhuitlan was assassinated by a Spaniard in 1529, during a period of chaos following the destitution of the first *encomendero*, the conquistador Francisco de las Casas.⁵³ The seat of power, the *yuhu tayu* of Yanhuitlan is said to be of *yya* 9 House, also referred to as Calci (house, in Nahuatl) in the historical documents, since the first recorded date in the document (Lafragua 5r). Even in that instance, however, the name 9 House is connected to the throne, not to the character seated on it (fig. 16), which means that the seat of power and the person in charge were not one and the same. According to a more or less accepted chronological order of the

52. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 170.

53. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 162.

pages, the last time 9 House is connected to the town is on Lafragua IV (fig. 17), likely associated with the dates of 1528-29.⁵⁴ Does that mean that lord 9 House was finally and officially dethroned, or was he actually murdered? Could he be the *cacique* governor who was said to have been assassinated? According to accounts given by Don Gonzalo, son of lord 9 House (Calci), his father had indeed died in the late 1520s, although no mention is made that he was murdered.⁵⁵ The same person also challenged the legitimacy of don Gabriel, claiming a political authority that was perhaps once shared by more than one figure.⁵⁶ What we suggest is that different political figures, most commonly referred to as *caciques* and *gobernadores* using Spanish terminology in colonial documents, shared and fought for their authority in the turbulent years of the establishment of Spanish rule. Lafragua IV (fig. 17) still shows the foot of an otherwise completely erased Spaniard on top of the glyph of Yanhuitlan. The foot appears to wear the same stocking as other Spaniards in the codex (see Lafragua 2r). The slight inclination of the foot suggests that he is engaged in a physical activity.⁵⁷ The scene on folio IV was intentionally erased, but the portion that needed to be removed is large enough to indicate that it was indeed a scene and not only a person: a small, undistinguishable detail is visible in the top left corner of the glyph. Could this be the scene of the murder of lord 9 House? This admittedly hypothetical and fragmented interpretation would, however, fit the rapidly changing political situation that followed the reinstatement of *cacique* don Domingo and *gobernador* Francisco de las Casas in Yanhuitlan, in the later 1540s and 1550s. At the same time, the chronological period covered by the manuscript was equally one of extreme political turbulence and upheaval.

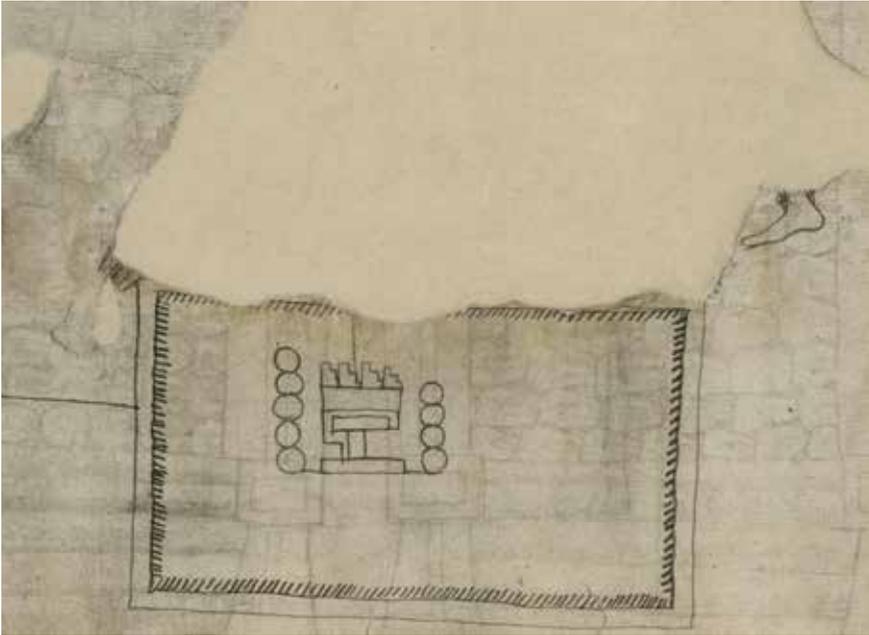
The complex historical situation in Yanhuitlan following the Inquisition trials was likely the scenario against which Codex Yanhuitlan was created, and the recent and tumultuous past of the town newly and rapidly imagined and recounted. In the lapse of just a few years, different competing forces within Yanhuitlan's traditional authority disputed their legitimacy. As an unfinished and redrafted document, Codex Yanhuitlan shows in its own material and stylistic changes the confrontation among different conceptions of indigenous

54. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 160.

55. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 158.

56. Jansen and Pérez Jiménez, *Mixtec Rulership*, 172; Frassani, *Building Yanhuitlan*, 80-89.

57. Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 238-242.



17. Toponym of Yanhuitlan with the name of Lord 9 House. Lafragua IV, detail. Codex Yanhuitlan (C. B. 86922-41010404), Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico.

power. Our analysis aims to demonstrate how a closer look at the formal and material aspects of manuscript production can corroborate or disprove iconographic and historical approaches, enriching the general discussion of culture change in the early years of indigenous and colonial New Spain.

The influence of Mexico-Tenochtitlan's conventual schools, evidenced in the style of most of its pages, clashes with the reverse reading order of the pages, a unique case for a book-type manuscript. The odd placement of the year dates, depicted according to Mixtec conventions, may also indicate that the manuscript was not painted by a Mixtec *tlacuilo*, unlike some of the other pages that—as discussed—clearly show the use of Mixtec stylistic conventions. Finally, the AGN pages, with their unusual depiction of Mesoamerican gods and *veintena* periods, also reflect the different and at times contradictory views regarding tribute payment, the thorniest issue addressed in the document, given also the many political implications it carried. The material and

stylistic analysis of Codex Yanhuitlan evidences how deep and seemingly rapid was the penetration of Catholic religious and cultural institutions in an indigenous town, Yanhuitlan, situated far away from the metropolitan center of New Spain. It seems possible that the years spent by cacique don Domingo de Guzmán and *gobernador* Francisco de las Casas in Mexico-Tenochtitlan and their subsequent return to the Mixteca, as leaders of Yanhuitlan, may have in fact impacted the production of the manuscript, its contents, agenda, and outlook. However, by 1558, the Guzmán leadership finally imposed itself with the accession of don Gabriel. The document as a whole likely remained in the hands of the *yya* until reused in several court cases in the eighteenth century, when Codex Yanhuitlan was dispersed into many fragments along with the definitive dissolution of the cacicazgo. ❀

N.B. Acknowledgment. The research leading to the result presented here forms part of the project “Time in Intercultural Context,” which is directed by Prof. Dr. Maarten E. R. G. N. Jansen (Faculty of Archaeology, Leiden University, The Netherlands), and which has received funding through an Advanced Grant from the European Research Council in the context of the European Union’s Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013) under grant agreement n° 295434. This research also received support from the Slicher van Bath-de Jong fund of the cedla (Amsterdam, The Netherlands).

*El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada
y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748).
Datación, documentación y contextualización histórica*

*The Main Altarpiece of the Sacro Monte Abbey of Granada and its Sculpture
set by Domingo Cabrera (1746-1748). Dating, Document and Historical
Contextualization*

Artículo recibido el 19 de marzo de 2019; devuelto para revisión el 25 de junio de 2019; aceptado el 20 de agosto de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2020.116.2716>.

José María Valverde Tercedor Universidad de Granada. Grupo de investigación HUM 362. josemvalter@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4950-3552>.

Líneas de investigación Mecenazgo, patrocinio artístico y Reforma católica.

Publicación más relevante “La Vía Sacra de la abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como Nueva Jerusalén en el marco de la Contrarreforma”, *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, núm. 28 (2015): 169-215.

Resumen En el presente artículo apporto datos documentales inéditos del retablo mayor levantado, a partir de 1746, en la abadía del Sacro Monte de Granada (España), una institución contrarreformista fundada en 1610. Entre ellos destaca su autoría, al desconocido imaginero Domingo Cabrera, así como la evolución del proceso de su hechura y colocación, y su contextualización histórica. Ésta se enmarca dentro de los conocidos como “defensorios”, los cuales son una serie de textos que tenían como principal función restituir el prestigio del Sacro Monte, puesto en duda a partir de la condena como heréticos de los misteriosos libros plúmbeos que le dieron origen. Asimismo estaban estrechamente ligados a unos nuevos descubrimientos, que acontecieron en la Alcazaba Qadima, del barrio del Albaicín, a mediados del siglo XVIII, impulsados por Luis Francisco de Viana y Bustos, uno de los principales promotores del retablo.

Palabras clave Abadía del Sacro Monte; Granada; retablo mayor; Domingo Cabrera; Gregorio de Espínola; Luis de Viana; Alcazaba Qadima.

Abstract In this article, I provide unpublished documentary data about the main altarpiece constructed as from 1746 in the Sacro Monte Abbey of Gra-

nada (Spain), the Counter-Reformist institution funded in 1610. The main findings attribute the authorship to Domingo Cabrera, an unknown sculptor. Other findings worthy of mention are the evolution of the construction and placement of the altarpiece as well as its historical contextualization. The latter is part of a set of texts known as *defensorios* whose principal function was to restore prestige to Sacro Monte, and which were called into question when their *libros plúmbeos* were considered heretics. Additionally, the *defensorios* were closely linked to new discoveries that took place in Alcazaba Qadima in Albaicín quarter in the middle of the eighteenth century and that were supported by Luis Francisco de Viana y Bustos, one of the main altarpieces promoters.

Keywords Sacro Monte Abbey; Granada; main altarpiece; Domingo Cabrera; Gregorio de Espínola; Luis de Viana; Alcazaba Qadima.

JOSÉ MARÍA VALVERDE TERCEDOR
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*El retablo mayor de la abadía
del Sacro Monte de Granada
y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748).
Datación, documentación y contextualización histórica*

Antecedentes históricos: entre la superchería y la fe

Situada al sur de la Península Ibérica, la abadía del Sacro Monte de Granada es una iglesia colegial constituida por un cabildo presidido por la figura de un abad. Fue el proyecto personal del singular arzobispo de Granada y de Sevilla, después: Pedro de Castro (1534-1623). Con fecha fundacional en el año de 1610, representa la materialización de una idea nacida a la luz de unos controvertidos sucesos ocurridos a partir de 1595 en el monte donde, según la tradición, tuvo su ubicación un antiguo asentamiento romano conocido como “Ilípula” y que, gracias a ellos, pronto recibió el apelativo de Monte Santo, Santo Monte, Monte Sacro, Sacro Monte o Valparaíso. Estos hechos, muy conocidos y estudiados, consistieron en el descubrimiento de unas láminas sepulcrales las cuales, junto a unas masas y restos humanos, certificaron estar allí los vestigios de los seguidores del apóstol Santiago martirizados en tiempos de Nerón: san Hiscio, los hermanos san Tesifón y san Cecilio, y sus discípulos san Mesitón, san Patricio y san Septentrio, san Maximino y san Lupario, san Turilo, san Panuncio, san Maronio y san Centulio. Todos los restos se asociaron pronto a las reliquias y objetos encontrados en 1588 al derri-

bar la Torre Turpiana de la antigua mezquita mayor,¹ con lo que se generó un gran revuelo, siendo especialmente llamativo el ocasionado por el hallazgo de san Cecilio (primer obispo de Granada), por haber sido buscado y ansiado desde bastante tiempo atrás.² No obstante, lo que trascendió más, sobrepasando las fronteras nacionales, fue el descubrimiento, junto con ellos, de 21 planchas de plomo que constituían los llamados libros plúmbeos y aspiraban a convertirse en un quinto Evangelio. Estos libros, incisos a buril por sus dos caras, en árabe con modificaciones, causaron gran inquietud puesto que estrechaban lazos entre la religión cristiana y el islam. En cuanto a su simbología se encontraba por un lado “el sigilo de Salomón”, que servía de marco a muchos de ellos, y por otro, la inscripción de “A María no tocó el pecado primero”, con especial significación en la promoción del culto a la Inmaculada y que a la postre convirtió a Pedro de Castro en un ardiente defensor de la Pureza de María.³ Como era de esperar, lo acaecido suscitó una enorme controversia y los debates generados tuvieron pronto una gran repercusión, que superó fronteras, e implicó a reyes y papas. Con motivo de ello, la evaluación de las reliquias no se dilató en el tiempo y se hizo efectiva en un concilio celebrado en Granada en 1600.⁴ La determinación de la calificación fue declarar y definir las reliquias de la Torre y las del Sacro Monte como verdaderas. Sin embargo, los libros plúmbeos, mucho más polémicos, fueron trasladados para su análisis, primero a Madrid, después a Roma, y declarados heréticos por Inocencio XI en 1682.⁵

1. Este pergamino lo ha estudiado Peter Sjoerd van Koningsveld y Gerard A. Wiegers, “El pergamino de la Torre Turpiana: el documento original y sus primeros intérpretes”, en Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, eds., *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro* (Granada: Universidad de Granada, 2006), 114-139.

2. Juan Sánchez Ocaña, *María Nueva creación. El movimiento Inmaculista y la abadía del Sacro Monte de Granada* (Granada: Nuevo Inicio, 2016), 11-14.

3. Manuel Barrios Aguilera, *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito* (Granada: Universidad de Granada, 2011), 107. Sobre la acérrima defensa de Pedro de Castro del inmaculismo y el origen de este fervor en los hallazgos ilipulitanos debe tenerse en cuenta el artículo de José Antonio Peinado Guzmán, “El arzobispo don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones y la influencia del Sacro Monte en el desarrollo inmaculista en Granada”, *Historia. Instituciones. Documentos*, núm. 42 (2015): 275-295, consultado el 24 de agosto de 2018, en <https://bit.ly/2RAEAoh>.

4. Del interés que tomó Pedro de Castro en este asunto y el círculo de intelectuales con los que se reunió se trata en José Cárdenas Bunsen, *La aparición de los libros plúmbeos y los modos de escribir la historia. De Pedro de Castro al Inca Garcilaso de la Vega* (Madrid: Vervuert-Iberoamérica, 2018), 33-98.

5. Diego Nicolás Heredia Barnuevo, *Místico ramillete: vida de don Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*, ed. Manuel Barrios Aguilera (Granada: Universidad de Granada, 1998), 81.

Una de las explicaciones que se le ha dado a los sucesos narrados y a la posterior fundación, en el monte donde acaecieron, de la abadía, es la necesidad de probar el pasado cristiano de la ciudad de la Alhambra y el intento desesperado de consolidar en el Barroco su tratamiento utópico e idealista de “Nueva Jerusalén”, iniciado con la reconquista cristiana en 1492; así como consumir la definitiva expulsión morisca de la ciudad. No olvidemos que en este proceso jugó un papel clave Santiago, del que los libros plúmbeos defendían su elección de Granada para celebrar su primera misa en España, por lo que “la promoción de las reliquias del Sacromonte conllevaba la defensa de la causa jacobea”.⁶ Esta utopía se vio beneficiada por la consagración, en 1610, de Pedro de Castro como arzobispo de una de las diócesis más ricas del país: Sevilla, lo que hizo que la fama de la institución fuera *in crescendo* y animó al prelado a emplear en ella todas sus posesiones, tanto propias —heredadas principalmente del mayorazgo de su padre, el gobernador del Perú, Cristóbal Vaca de Castro— como procedentes de las mesas arzobispales de las iglesias granadina y sevillana. Esto se materializó en el encargo de un proyecto muy ambicioso para el Sacro Monte al arquitecto jesuita, Pedro Sánchez. Sin embargo, con la muerte de Pedro de Castro, en 1623, el plan se paralizó y la institución se vio sumida en un periodo de crisis, acrecentada por deudas y pleitos, que llegó a su culmen con la citada condena a los libros de plomo. La consecuencia material más evidente de ello fue la merma de su patrimonio artístico y la revisión y censura de sus representaciones plásticas de temática plúmbea.

Empero, en las últimas décadas del siglo xvii se vivió en el Sacro Monte un clima de optimismo, con extensión en la centuria siguiente, gracias principalmente al ejemplo del canónigo sacromontano y arzobispo de Granada: Martín de Ascargorta (1693-1719), gran mecenas y defensor de la causa ilipulitana. En este contexto se enmarca un acontecimiento de gran relevancia: los descubrimientos de la Alcazaba de Qadima, que tuvieron lugar en el Albaicín y fueron motivados por una serie de excavaciones cargadas de superchería. Esto inició en 1754, y se idearon años anteriores, dando como fruto el hallazgo de una columna cilíndrica, de vestigios del concilio de Elvira y de unas planchas de plomo. El culmen fue la aparición de nuevas planchas y láminas que versaban sobre el dogma de la Inmaculada, en 1763. Así pues, por su paralelismo con

6. Carlos Santos Fernández, “Pesquisas realizadas en Sevilla para identificar al autor y al impresor de la contradicción a la carta del arzobispo Pedro de Castro en defensa del patronato de Santiago”, *Historia. Instituciones. Documentos*, núm. 35 (2008): 324.

los descubrimientos de Valparaíso se han considerado un intento desesperado por recuperar, en el siglo XVIII, el entusiasmo que en su día suscitaron aquellos hallazgos, tal y como se extrae del *Libro de abades y canónigos* de la abadía.⁷

El principal protagonista de esta inventiva fue Juan de Flores (1724-1789),⁸ que contó pronto con el fervor popular y el entusiasmo del cabildo del Sacro Monte, especialmente en la persona de Luis de Viana.⁹ Esto ha conducido a Barrios Aguilera a afirmar que lo sucedido desde 1588, “constituye una sola historia”.¹⁰ No obstante, la condena a los falsarios se hizo efectiva mediante cédula del 7 de junio de 1774 y la sentencia final se pronunció el 6 de marzo de 1777, gracias a la intervención en este asunto de personas doctas de distintos lugares del país, como el canónigo Pérez Bayer.¹¹ En este contexto el nuevo retablo se postula como un claro precedente de las excavaciones de la Alcazaba.

7. Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada (en adelante AASGR), Fondo Abadía, *Libro de abades y canónigos*, f. 181v. Según se ha dicho, en los mismos confluyen intereses políticos, tanto locales como nacionales. Gloria Mora y Joaquín Álvarez Barrientos, “Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y arqueología”, en Barrios Aguilera y García-Arenal, eds., *Los plomos del Sacromonte*, 521-531 y José Manuel Roldán Hervás, “Arqueología y fraude en la Granada del siglo XVIII: Juan de Flores y las excavaciones del Albayzín”, *Zephyrus*, núm. 85 (1984): 377-396.

8. Natural de Granada, aunque con ascendencia francesa, fue prebendado de la Catedral, “más tarde alcanzó a ser miembro de la Academia de Bellas Artes de Sevilla y examinador sinodal del obispado de Guadix y ministro de la Inquisición”. Véanse Manuel Barrios Aguilera, “Granada en escorzo. Luis Francisco de Viana y la historiografía del Sacromonte”, *Demófilo, Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, núm. 35 (2000): 45-80; Manuel Sotomayor, *Don Juan de Flores y Oddoz pícaro y mártir. Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración* (Granada: Universidad de Granada, 2007), 21-43; Manuel Barrios Aguilera y Mauricio Pastor Muñoz, *Razón del juicio seguido contra los falsificadores de la Alcazaba del Albaicín de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2017), VII-XXIII; y Joaquín Álvarez Barrientos y Gloria Mora Rodríguez, “El final de una tradición: las falsificaciones granadinas del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 40 (1985): 163-190.

9. Barrios Aguilera, “Granada en escorzo”, 45-80.

10. Manuel Barrios Aguilera, “El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada. Sacromonte versus Ignacio de las Casas”, *Al-Qantara*, núm. 2 (2003): 477; y Manuel Barrios Aguilera, “El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada. Sacromonte versus Ignacio de las Casas”, en Barrios Aguilera y García-Arenal, eds., *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, 297-233.

11. Como consecuencia fueron condenados Juan de Flores y los clérigos Medina Conde y Velázquez de Echeverría a penas de inhabilitación y reclusión. Manuel Sotomayor, *Don Juan de Flores y Oddoz pícaro y mártir. Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*, 255-286; Barrios Aguilera, “Granada en escorzo”, 50-51; y Barrios Aguilera y Pastor Muñoz, *Razón del juicio*, VII-XXIII.

Esto, unido a su conformación iconológica-iconográfica, le hace ser un verdadero adalid de la vocación arqueológica del Sacro Monte.

El retablo mayor antiguo del Sacro Monte (siglo XVII)

Aunque este estudio está centrado en el retablo mayor nuevo, no puedo dejar en el tintero al que le precedió en la abadía, procedente del periodo fundacional: estaba inspirado genuinamente en los libros plúmbeos y su análisis sirve para confrontarlo con la fábrica dieciochesca. Del mismo se desconoce su cronología, aunque con seguridad, dadas las necesidades de la institución, estuvo listo para la consagración del templo, en 1610. En este sentido, teniendo presente la corriente artística del momento, creo que debió ser obra del ensamblador de retablos Miguel Cano, del que se sabe que estuvo muy activo junto a Ambrosio de Vico en los inicios del Sacro Monte, como demuestran sus retablos del Sagrario y la Inmaculada en la iglesia.¹² En cuanto a los motivos que impulsaron su cambio, junto a la ya analizada renovación ideológica de la institución, se encuentra el elevado nivel de deterioro, como consta gracias a una libranza del 1 de noviembre 1724. La misma registra la entrega de 80 reales de vellón por el mayordomo de hacienda, Bartolomé Rodríguez, al pintor Diego de Hermosilla,¹³ por su trabajo de restitución de las lagunas del retablo: “para pagarle su trabajo de pintar las faltas del retablo de este Sacromonte que con

12. Miguel Cano procede de Almodóvar del Campo (Ciudad Real). Lo encontramos en Granada desde 1587, ciudad en la que trabajó como ensamblador de retablos. Casado con María de Almansa fue padre, entre otros hijos, del célebre Alonso Cano. Antonio Gallego y Burín, *El Barroco granadino*, ed. Javier Gallego Roca (Granada: Universidad de Granada, 1987), 61.

13. Desconozco al pintor Diego de Hermosilla. No obstante, llama la atención su apellido, al compartirlo con José de Hermosilla y Sandoval, arquitecto de su misma época muy ligado a la Corte ilustrada. En 1752 lo encontramos como director de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde imprimió las *Antigüedades árabes de Granada*. Asimismo, en 1766 se le encomendó levantar plantas y alzados de la Alhambra, perfeccionando la obra de Diego Sánchez Sarabia quien, como sabemos, también había trabajado en el Sacro Monte. Véanse Carlos Sambricio, “José de Hermosilla y el ideal historicista de la Ilustración”, *Goya*, núm. 159 (1980): 140-151; Delfín Rodríguez Ruiz, “De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla”, *Fragmentos*, núm. 3 (1989): 58-80; Delfín Rodríguez Ruiz, “Diego Sánchez Sarabia y las antigüedades árabes de España: los orígenes del proyecto”, *Espacio, Tiempo y Forma*, t. III (1990): 225-257; y María Teresa Cruz Yábar, “José de Hermosilla y el retablo de Irurita en Navarra”, *Archivo Español de Arte* 73, núm. 290 (2000): 150.

esta libranza y sin otro recado se abonarán a vuestra merced en cuenta de los siete mill reales que conforme a su obligación ha de dar por este presente mes de la fecha, abiéndose tomado la razón en nuestra contaduría”.¹⁴ A propósito de la conformación y morfología del retablo antiguo, a partir de noticias documentales, es posible constatar que fue proyectado como un relicario monumental. A este respecto apunto que la planificación de la iglesia del Sacro Monte como una gran lipsanoteca tuvo su nacimiento en los albores mismos de la institución ilipulitana y vino motivada por el firme deseo de Pedro de Castro de emplazar en la abadía todos los objetos y reliquias aprobados en la calificación de 1600, haciendo de este modo frente a las pretensiones del cabildo de la Catedral, que las solicitó para el templo metropolitano.¹⁵ La llegada de las reliquias a la iglesia colegial se consumó el día 21 de agosto de 1610. Con motivo de la solemne ceremonia de bendición del nuevo templo, el prelado procedió a disponerlas en los altares colaterales: “inclúyolas en dos urnas de negro jaspe, que engastó en la misma obra del altar mayor, reservando algunas, que repartidas en preciosos relicarios y ricas urnas, pudiesen manifestarse al pueblo los días natalicios de los dichos santos”.¹⁶

Así pues, contamos con una valiosa descripción del retablo mayor antiguo. Expuesta en el cabildo del Sacro Monte el 23 de abril de 1746, sirvió de marco a los debates que se generaron en torno al proyecto iconográfico del nuevo. El retablo era un medio hexágono, compuesto de tres calles, divididas por dos columnas y coronado por otras dos.¹⁷ En su trama ocupaban un lugar privilegiado las reliquias, entendidas como testimonio del triunfo de los mártires. Junto a ellas, el resto de temas incidían en el culto mariano y cristológico de carácter reformista, como evidenciaban las representaciones de la Asunción de la Virgen (titular del templo del Sacro Monte), muy presente en los santuarios de montaña por su carácter ascendente, y la Santísima Trinidad, perseguida por los protestantes. Asimismo se encontraban otras referencias a la vida de la Virgen en las pinturas de la Anunciación y el Nacimiento de Jesús y a la Pasión,

14. AASGI, Fondo Abadía, *Libranza a Diego de Hermosilla*, leg. 54, 1 de noviembre de 1734.

15. Finalmente se decidió que las reliquias de la Torre Turpiana permaneciera en la Catedral y las de Valparaíso en el Sacro Monte. Heredia Barnuevo, *Místico ramillete: vida de don Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*, 95.

16. Heredia Barnuevo, *Místico ramillete: vida de don Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*, 141.

17. AASGI, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 23 de abril de 1746, fols. 436r-v. Esta configuración ha sido respetada en el nuevo retablo, pero con la introducción del cambio de estípites por las referidas columnas.



1. Domingo Cabrera y Blas Moreno?, *Retablo mayor de la abadía del Sacro Monte*, 1746-1748, Granada. Foto del autor.

en el relieve del *Ecce Homo* del Sagrario, que se sustrajo de la abadía con motivo de la colocación de un nuevo retablo. No obstante, los preparativos para ello siguieron su curso lánguidamente, ya que al principio fue prioritario localizar una estancia para conservarlo antes de su definitivo traslado. A propósito de esto, hubo que esperar al cabildo del 17 de mayo de 1746 para que se concretase el acuerdo de desalojar una de las clases del colegio sacromontano y utilizarla como depósito provisional del retablo antiguo, mientras se le buscaba un nuevo emplazamiento.¹⁸ Sin embargo, dicho traslado no podría ser consumado hasta que no se despejase el aula por completo: “por no hauer otro sitio, se desocupase la clase, para poner en ella las piezas del retablo y que interin se tuuiese en la cappilla y así se mandó”.¹⁹ La misma suerte corrió el retablo nuevo antes de ser alzado, según quedó expresado en cabildo del 18 de noviembre de 1746. En él se comunicó la noticia dada por el canónigo Viana de que una de las clases del colegio se hallaba ocupada por éste, presentando una serie de inconvenientes ante los cuales el cabildo votó y dictaminó disponerlo en la sala conocida como de los frontales.²⁰

Aunque se desconoce la suerte que corrieron las piezas artísticas que formaban el retablo antiguo, se intuye cierto deseo de conservación de las mismas. Esta teoría vino corroborada por el propósito de que, “los dos santos que oi están en el retablo antiguo se lleuen a Daifontes y se separen los tres lienzos de pintura”.²¹ En este sentido, el debate por el lugar donde debían ser trasladadas las obras del retablo continuó. En relación con ello, en el cabildo del 12 de diciembre de 1746 se hizo pública la manifiesta preocupación por el sitio donde debían destinarse las pinturas del antiguo retablo y ante el precedente envío de las esculturas a Deifontes se siguió idéntica operación: “ytem, se

18. A nivel edificatorio, la ampliación del colegio fue ideada por el canónigo ilipulitano y obispo de Cádiz, José de Barcia y Zambrana, y consta de dos edificios unidos. El primero, a cargo del arzobispo de Granada, Martín de Ascargorta, fue proyectado en 1711 y, el segundo, bajo sustento del arzobispo de Toledo, Diego de Astorga, se concluyó en 1724. José de Ramos López, *Restablecimiento de los estudios de derecho en el insigne Colegio de teólogos y juristas del Sacro-Monte de Granada: antecedentes históricos de esta famosa escuela y memoria de la solemne inauguración de los expresados estudios en 26 de enero de 1896* (Granada: Imprenta de José López Guevara, 1897), 8.

19. AASGr, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 17 de mayo de 1746, f. 454r.

20. AASGr, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 18 de noviembre de 1746, fols. 488r-v.

21. AASGr, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 7 de agosto de 1745, f. 408v. Desconozco a ciencia cierta si dichos santos llegaron a Deifontes. No obstante, puedo afirmar que en la actualidad no se hallan en su iglesia. Deifontes es una localidad de la provincia de Granada (situada en los Montes Orientales) cuyas tierras pertenecieron a la abadía del Sacro Monte.

determinó que las pinturas del retablo/[494v] antiguo se den para la yglesia de nuestro cortijo de Daifontes”.²² Por último, señaló que, además de las reliquias y láminas sepulcrales, dicho retablo conservaba los documentos que las validaban en unos contenedores cerrados por una serie de llaves que tan sólo distintas personalidades podían manipular, por lo que acentuaba la oficialidad y ceremoniosidad de cualquier gestión vinculada a ellas, como a continuación se observará.

El retablo mayor nuevo del Sacro Monte (1746-1748)

La construcción de un nuevo retablo mayor fue el proyecto más importante llevado a cabo en el Sacro Monte a mediados del siglo XVIII, a la altura, en esplendor y significación, de la concesión de privilegios y aprobación de la ampliación de sus estudios en 1752 por el papa Gregorio XIV.²³ Precedente directo de los descubrimientos de la Alcazaba ya descritos, contribuyó a ponderar y actualizar las reliquias de Valparaíso y supuso una nueva lectura del mensaje de los libros plúmbeos. Las tres personas que lo gestaron y patrocinaron fueron los granadinos Luis Francisco de Viana y Bustos,²⁴ Gregorio Eugenio de Espínola²⁵

22. AASGR, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 12 de diciembre de 1746, fols. 494r-v.

23. La primera vez que se habló de todo el protocolo que rodeó a la hechura de una nueva fábrica retablística fue en Zótico Royo Campos, *Abades del Sacro-Monte* (Granada: Anel, 1964), 129.

24. Principal ideólogo, colegial del Sacro Monte, quien recibió el nombramiento de canónigo en 1716. Cuatro veces rector del colegio que formó las preces de la ampliación de sus estudios. A propósito de su papel en los “defensorios”, además del texto que compartió con Laboraria, actuó de comisario del libro de la vida de Pedro de Castro de Heredia Barnuevo. Fue abad durante un corto tiempo (entre 1761 y 1762). Por último, a modo de herencia, Luis Francisco de Viana y Bustos quiso dejar tras su muerte un importante legado al Sacro Monte. Prueba de ello es su testamento por medio del cual donó parte de su biblioteca, una de las más ricas que posee la institución. AASGR, *Libro de abades y canónigos*, fols. 179r-181r; Barrios Aguilera, “Granada en escorzo”, 51-80; Barrios Aguilera, *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*, 325-332; y Federico Rodríguez Ratia, *El Sacro-Monte. Cuatro siglos de historia educativa en Granada* (Granada: Ave María, 2006), 58-60.

25. Se trata de su mecenas. Nacido en Granada. Gregorio Eugenio de Espínola, al que se alude en los documentos como el beneficiado más antiguo de la parroquia de la Virgen de las Angustias, actuó como un gran mecenas, patrono y comitente de obras de arte. AASGR, Fondo Colegio, *Libro de registro de entrada de colegiales*, leg. 89-1, f. 107r y AASGR, Fondo Colegio, *Libro de registro de entrada de colegiales*, leg. 91-1, f. 127v. Sobre su papel en las iglesias de Granada véase Isaac Palomino Ruiz, “Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola sobre templos granadinos”, en

y José Juan de Laboraria.²⁶ La primera referencia documental que se tiene del mismo es el compromiso de Laboraria y Espínola, en cabildo del 1 de julio de 1745 el primero afirmó que: “se me dio comisión en nombre del cabildo para que en todo, y por todo hiciesse lo más conueniente y preciso, arreglándome al fondo del caudal que para esto se ofrecía. De suerte que no le viniessen al cabildo ningún gasto, lo que acepté hacer y cumplir en quanto pudiesse mi cortidad”.²⁷ A partir de este momento contamos con numerosas citas capitulares en las que se pretendía dar solución a los distintos problemas de diseño del nuevo retablo, surgidos a raíz de la extracción y traslado de las reliquias del antiguo. El primer asunto abordado es el de sus dimensiones. En este sentido, en el cabildo del 20 de julio de 1745, se planteó derribar la pared sobre la que reposaba el antiguo para aumentar el pavimento alto y, en consecuencia elevar el nuevo, aumentando considerablemente sus proporciones. Esto nos hace partícipes de lo ambicioso del proyecto, con el que parecía querer recuperarse la frustrada idea de Pedro de Castro de dotar al templo de un aspecto monumental, sin embargo, “se// resolvió por la mayor parte, que ni se derribase la pared ni los dichos ochavos, sino es que en el lugar del retablo que hay hoy se coloque el nuevo, solo sí se rebajase una grada del altar mayor para darle esa más anchura”. A la conclusión de dicha acta capitular se ideó por primera vez el posible traslado de las reliquias, y se nombraron por comisarios para visitar a las autoridades responsables del mismo a los señores canónigos Martín Vázquez de Figueroa y Miguel de Reina y Trillo: “yttem se determinó que en llegando el caso de quitar el retablo viejo, se determinaría en qué sitio se auian de colocar las reliquias”.²⁸ Como colofón a dichas discusiones, en el cabildo suce-

María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, eds., *El Barroco. Universo de experiencias* (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 66-86, consultado el 10 de marzo de 2019, en <https://bit.ly/2MeEuFA>.

26. Fue el principal comisario durante todo el proceso constructivo. Fue colegial del Sacro Monte y canónigo desde 1744; catedrático de filosofía y teología en la Universidad de Granada. AASGR, Fondo Colegio, *Libro de registro de entrada de colegiales*, lib. 1, leg. 89, f. 204r. AASGR; Fondo Colegio, *Libro de registro de entrada de colegiales*, lib. 2, leg. 91, f. 150v; AASGR, Fondo Abadía, *Libro de abades y canónigos*, f. 288r. Gran entusiasta de los orígenes del Sacro Monte, lo que le condujo, junto a Viana, a redactar la *Historia auténtica*, por encargo de Fernando VI. Sin embargo, se ha denunciado que su labor en estas lindes fue “vicaria respecto de Viana [...] y no porque careciera de capacidades intelectuales y de preparación, sino porque debió volcar su dedicación a otras áreas como la Universidad”, véase Barrios Aguilera, “Granada en escorzo”, 66.

27. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 1 de julio de 1745, f. 407r.

28. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 9, leg. 261, 20 de julio de 1745, fols. 407v-408r.

sivo, del 7 de agosto de 1745, se tomó la decisión de que su diseño se adaptase al espacio de la iglesia, “como oy está el viejo”, con la condición de que el reemplazo solamente se produjese al tiempo de la conclusión del nuevo y de este modo evitar la dispersión de las reliquias.²⁹ En cuanto a la iluminación de la fábrica, me consta que estaba conformada por cuatro ángeles lampadarios. A propósito de ello, en el citado cabildo se procedió asimismo a la aprobación de la reubicación de las seis lámparas de plata emplazadas en los arcos del pavimento bajo, colocándose una de ellas en la capilla de Nuestra Señora del Rosario.³⁰ De las otras cinco el tesorero debía ordenar fundirlas para la extracción de cuatro homogeneizadas, de gran decoro, para poder utilizarse con regularidad; destinadas a ser sustentadas por cuatro ángeles, de nueva factura, en el retablo, “pudiéndose encender más a menudo, sirviendo así de maior culto y decencia”.³¹

A propósito de su diseño. Al igual que ocurrió con el retablo mayor antiguo, el cabildo del 23 de abril de 1746 aporta una valiosa descripción del proyecto del nuevo. El mismo sirvió para acordar su configuración iconográfica y morfología, y en su desarrollo se plantearon una serie de dudas sobre su composición, entre las que se encontraba concretar si había o no de aparecer Santiago o los arcángeles, junto a otros santos. Finalmente, se llegó al acuerdo de que el nuevo retablo tenía que ser fiel, en la mayor medida posible, al anterior, y para ello se nombraron comisarios a los canónigos Luis Francisco de Viana y Bustos, a Antonio López Chinchilla,³² y al secretario Miguel de Reina y Trillo.³³ En este sentido, observamos que su estructura repitió la

29. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 7 de agosto de 1745, f. 408v.

30. La capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia del Sacro Monte había sido reedificada en 1744, contando con un nuevo retablo. Esta obra, además del sustento del colegio, contó con el apoyo económico de Gregorio de Espínola. Espínola era miembro de su cofradía y fue colegial ilipulitano. AASGR, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 23 de noviembre de 1744, f. 386v.

31. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 7 de agosto de 1745, f. 408v.

32. Antonio López Chinchilla, nacido en Gualchos, Granada, fue colegial del Sacro Monte y canónigo desde 1742. Ocupó el cargo de rector del colegio. “Atendiendo a sus méritos y bellas prendas fue electo abad de este Sacro Monte en 1746”. Entre las distintas comisiones que ocupó destaca la que compartió con Juan Rodríguez de Aragón en 1763 de las obras de cantería para la ampliación del templo de una a tres naves. AASGR, *Libro de abades y canónigos*, fols. 150v-151r y AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 10, leg. 261, 22 de agosto de 1763, f. 223r.

33. En dicho escrutinio votaron todos los canónigos, a excepción de la abstención de Chinchilla y del secretario. Miguel de Reina y Trillo fue colegial del Sacro Monte y rector del colegio de San Fulgencio de Murcia por deseo del canónigo sacromontano y obispo de aquella diócesis:

idea de retablo-relicario, “donde se guardan, reciben culto y exponen los restos hallados”.³⁴

Así pues, si analizamos lo proyectado y lo materializado, observaremos que en su hechura se siguió, en líneas generales, el proyecto ideado. A propósito de las divergencias, la principal es la ausencia en la descripción de los relicarios de san Dionisio Areopagita y san Lupario (?),³⁵ presentes en el retablo, a ambos lados del manifestador, y la de cuatro ángeles, escoltando por parejas las figuras de san Septentrio y san Maximino. Al mismo tiempo san Maximino y san Lupario (juntos en el relato) aparecen en el retablo separados, el primero bajo la cornisa y el segundo sobre ella, ocupando el lugar que en la descripción se concede a san Centulio. Conviene prestar atención a que, con base en esta idea, san Lupario estaría duplicado en el retablo, hecho que me extraña, por lo que defendiendo la teoría de que el santo situado en el relicario es el referido san Centulio.

En el retablo nuevo, respecto al antiguo, se introdujeron algunas singulares variaciones, destinadas a otorgarle una mayor riqueza simbólico-martirial, mediante una mayor concentración escultórica, tanto de bulto redondo como en relieve, prescindiendo en este caso de las pinturas. En él se representan en escultura todos los mártires del Sacro Monte, a diferencia del antiguo en que tan sólo figuraban Santiago y san Patricio en relieve, y san Cecilio y san Tesifón en bulto redondo, a tamaño natural. En cuanto a la temática se denota la ausencia de las representaciones de la Anunciación y el Nacimiento de Jesús que figuraban en el antiguo en pintura junto a la Santísima Trinidad. Respecto a los ángeles y serafines, en el anterior circundaban a la Trinidad en óvalos pintados, figurando en el nuevo en escultura. Por último, se aprecia que, al contrario de lo que sucede en la descripción del retablo antiguo, en la del nuevo se obvian los relicarios, tanto los emplazados con inscripciones sobre el Sagraario, como los situados a ambos lados protegidos por una reja.³⁶

Tomás José Ruiz de Montes. Canónigo del Sacro Monte desde 1740, “fue mui prudente, callado, asistente a sus obligaciones de la prebenda, delicado theólogo y predicador y de gran juicio en todo”. AASGR, *Libro de abades y canónigos*, fols. 261v-262r.

34. Francisco Javier Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI, una ciudad intercultural. Inventiones de reliquias y libros plúmbeos: el Sacromonte* (Granada: Facultad de Teología, 2016), 383. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 23 de abril de 1746, fols. 436v-437r.

35. Zótico Royo Campos, *Abades del Sacro-Monte* (Granada: Anel, 1964), 131; y Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI*, 387.

36. Apunto que, al igual que ocurría en el retablo antiguo, en el moderno se encuentran dos grandes cartelas, entre los relicarios principales. En ellas aparecen una serie de inscripciones, en



2. Domingo Cabrera, *San Cecilio del retablo mayor de la abadía del Sacro Monte*, 1746-1748, Granada. Foto del autor.

Así pues, en cuanto a su simbología, Martínez Medina, en un interesante estudio iconológico, hace un alegato al mismo como una fábrica contrarreformista al servicio del lenguaje de los plúmbeos.³⁷ Al centrarme en el plano estilístico destaco que, como señalé, nos encontramos ante un retablo articulado por un ático conformado por un arco abocinado, dividido en tres calles separadas por dos estípites de gran magnitud. En ellos se aprecia con claridad la evolución experimentada desde los estípites esbeltos y afilados, propios del arte popularizado en la Granada barroca por Francisco Hurtado Izquierdo, hasta los del escultor sevillano Pedro Duque Cornejo, a quien se le considera el precursor de los estípites del Barroco mexicano, conformados por recargados medallones.³⁸ El barroquismo es pronunciado por el oro y la policromía blanca que hace aumentar el relieve de los detalles.³⁹ Asimismo, en este retablo llama poderosamente la atención la concentración escultórica, tan sólo comparable en Granada al de San Ildefonso, de cuyo conjunto fue autor José Risueño (su talla y ensamblaje ha sido atribuida a Blas Antonio Moreno).⁴⁰ Esto condujo a Zótico Royo a definirlo como “una página de ricas tallas en la que se concentra toda la historia religiosa de la abadía”.⁴¹ En él, su autor manifiesta importantes alardes técnicos en escultura, representándola en distintos relieves, con lo que consigue fascinantes juegos de profundidades y perspectivas, con su consecuente efecto persuasivo, como demuestran las imágenes de san Miguel y san Rafael, a las que Domingo Cabrera, en una prueba de pericia y de dominio del efectismo barroco, las hace sobresalir de los medallones vacíos en contraste con el resto de tondos, conformados por santos en relieve.

letras doradas sobre fondo negro, que aluden a los mártires. Éstas están acompañadas, en los extremos, por dos relicarios cuadrados, también con leyendas, cerrados por rejas doradas, emplazados en el banco o predela, sobre sotabanco de mármol negro y blanco.

37. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI*, 385-387.

38. Gallego y Burín, *El barroco granadino*, 98-99 y 102.

39. De este modo se adelanta al periodo neoclásico en el que se policromará de blanco la madera de los retablos para fingir mármol.

40. Esta característica se ha exaltado, entre otros, por Gallego y Burín, tal y como se manifiesta en José Manuel Pita Andrade, *Museo del Sacro Monte* (Madrid: Ministerio de Educación, 1964), 11-12. Sobre el retablo de San Ildefonso véanse Domingo Sánchez-Mesa Martín, *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)* (Granada: Universidad de Granada, 1972), 214-224; y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Del Barroco avanzado al neoclasicismo en la retabística granadina del setecientos”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 29 (1998): 95.

41. Royo Campos, *Abades del Sacro-Monte*, 129-131.

Las imágenes técnicamente presentan un modelado suave, algo blando, propio de buena parte de la escuela granadina de mediados del siglo XVIII. Sin embargo, muestran cierta soltura técnica en la resolución de los pliegues de los tejidos y en el llamativo estofado y policromado de los mismos, donde es evidente el influjo oriental ajustado a su centuria. El magno conjunto escultórico del retablo se documenta en este estudio al desconocido imaginero granadino Domingo Cabrera, punto en el que a continuación me detendré. La única obra que conocíamos, hasta el momento, de Domingo Cabrera es el relicario de san Cecilio de la parroquia del barrio del Realejo, también donado por Gregorio Eugenio de Espínola. Se trata de un relicario de plata sobredorada, de 1746, del platero José de Bustos.⁴²

Traslado de las reliquias del retablo viejo y ceremonia de bendición del nuevo

Tanto la apertura del retablo viejo, con el consecuente traslado de láminas y reliquias, como la colocación de los objetos sagrados en el nuevo conllevó a una serie de gestiones de marcada oficialidad que implicaron a dos reyes: Felipe V y Fernando VI, y obligaron la intercesión de ilustres personalidades civiles y religiosas.

Apertura del retablo mayor antiguo

En primer lugar, en el cabildo del 1 de octubre de 1745, Laboraria expuso que en una visita que hizo al presidente de la Chancillería le hizo partícipe de la necesidad de escribir al primer monarca borbón, Felipe V, para solicitar su permiso, con el fin de extraer las láminas sepulcrales del retablo antiguo, emplazadas en el lado del evangelio.⁴³ Sin embargo, esta operación se pospuso hasta el cabildo del 8 de junio de 1746 cuando se recibieron nuevas noticias del traslado. El mismo se oficializó hasta la sacristía y fue posible gracias a la definiti-

42. Palomino Ruiz, "Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola", 71-75.

43. Según las constituciones este permiso era imprescindible, ya que el Sacro Monte tan sólo podría citar al arzobispo y al cabildo municipal (custodios de dos de las cuatro llaves) una vez que se encontrase en posesión de la real cédula. Dicha información la ratificó el abad, Gaspar Salcedo, quien asintió haber recibido las mismas noticias del presidente. AASGR, Fondo Abadía, lib. 8, leg. 261, 1 de octubre de 1745, f. 415r.

va llegada de una real cédula, con fecha del 8 de mayo de 1746 en la que el rey autorizaba al presidente de la Chancillería,⁴⁴ el empleo de su llave del depósito de las láminas sepulcrales para la apertura del retablo. Igualmente, consentía que él mismo convocase a los demás depositarios de las llaves: el arzobispo de Granada, el cabildo de la ciudad y el abad, Gaspar Salcedo, para que, con solemnidad, sacasen estos sagrados objetos ante secretarios y escribanos, mandando asimismo que se colocasen en un lugar decente y que de todo ello “se invíe a su magestad testimonios”.⁴⁵

Consecutivamente, en cabildo del 4 de julio de 1746 se trató de “determinar sobre presentar a el señor presidente de Granada la real cédula sobre la remoción de las láminas sepulcrales y reliquias de los santos y sobre el quando se ha de poner el nuevo retablo”. Para efectuar dicha presentación, recibir y cortejar al presidente de la Chancillería, se nombraron por comisarios a los canónigos Francisco Catalán de Ocón y Martín Vázquez de Figueroa y Peralta. Por otro lado, para hacer la correspondiente legacía al arzobispo y al representante municipal fueron asignados los canónigos Mendoza y Joaquín José de Yparraguirre, “noticiándoles el contenido de dicha real cédula”.⁴⁶ Una vez obtenidos todos los permisos, en el cabildo del 28 de julio de 1746, se dio a conocer el interés de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios por sacar provecho del movimiento de reliquias que se estaban llevando a cabo en el Sacro Monte. A continuación, en dicha sesión capitular, con relación a la real cédula, se declaró su recepción por parte del presidente de la Chancillería. A propósito de ello, el presidente expresó su deseo de asistir a la ceremonia de bendición del retablo. Sin embargo, puso en conocimiento del cabildo su intención de que el acto se celebre una vez superada la dureza del calor estival y en una ceremonia discreta para economizar gastos. Los capitulares, por su parte, encargaron al canónigo Catalán responderle haciéndole expresión de su agradecimiento e indicándole la intención del Sacro Monte de invitar a todas las autoridades implicadas y de reafirmar su deseo de que esta visita se celebre durante todo

44. En este periodo el presidente de la Real Chancillería de Granada era Juan Francisco de Isla y Vallado. Pedro Gan Giménez define su mandato como breve y poco interesante (“Pedro Gran Giménez. Los presidentes de la Chancillería de Granada en el siglo xviii”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 4 [1989]: 248).

45. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 8 de junio de 1746, fols. 456v-457r.

46. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 4 de julio de 1746, f. 459v.

el día, porque consideraban que un acto de tal envergadura era merecedor de la máxima solemnidad.⁴⁷

Por otro lado, el cabildo del 8 de agosto de 1746 trató acerca de los trámites hechos con el arzobispado y el cabildo municipal para juntar las llaves del relicario y así proceder a la apertura del retablo antiguo. En primer lugar, se aclaró la necesidad de que el canónigo Mendoza diera aviso al arzobispado. En segundo lugar, respecto al concejo, se entregó a una representación del cabildo del Sacro Monte en las salas capitulares conformada por un caballero veinticuatro y un jurado, quien agradeció y aceptó su participación, comprometiéndose a hacerse presente por medio de un caballero elegido por sorteo. A continuación, de nuevo se presentó un debate sobre el espacio que debían ocupar las láminas y reliquias durante el tiempo en que durase la hechura y colocación de un nuevo retablo, en este caso ocasionado por la diatriba de si éstas podrían juntarse provisionalmente o si, al contrario, debían continuar en alhacenas separadas.⁴⁸ A propósito de esto, se expuso el título segundo de las constituciones, el cual disponía que las reliquias debían conservarse bajo dos llaves: una en posesión del abad y la otra del canónigo tesorero, y las láminas sepulcrales tenían que ubicarse en un relicario al lado del evangelio, bajo cuatro llaves: una de ellas bajo custodia del presidente de la Chancillería, en representación del rey, otra del arzobispo, una más en manos del abad del Sacro Monte y la última en posesión del municipio de Granada. Por tanto, existía cierto temor a que si se unificaban reliquias y láminas alguno de los representantes civiles o eclesiásticos tuviese acceso a la llave de ellas. Ante esto, el cabildo del Sacro Monte tomó la deliberación de que no había ningún inconveniente en que láminas y reliquias compartiesen depósito bajo las cuatro llaves si bien estarían sujetas a una serie de reservas: en primer lugar, los autos que se elaborasen se atenderían a la primera constitución del título segundo. Y, en segundo lugar, una vez finalizadas las obras, dichas reliquias y láminas deberían quedar en su emplazamiento primigenio, sin ninguna alteración, llegándose al definitivo acuerdo de que se ubicasen en un mismo depósito. Finalmente, ante las recomendaciones del abad, Gaspar Salcedo, se tomó la decisión de dejar fuera un relicario para poder acudir a él en caso de necesidad o devoción.⁴⁹ Sin embargo las buenas intenciones duraron poco tiempo y en cabildo del 16 de agos-

47. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 28 de julio de 1746, fols. 462v-464r.

48. Así sucedía con el retablo antiguo.

49. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 8 de agosto de 1746, fols. 465r-468r.

to de 1746, el abad manifestó su disconformidad ante lo expresado y decretó nula la determinación capitular alegando que no guardaba las constituciones, las cuales daban privilegio al Sacro Monte.⁵⁰

Estos desencuentros hicieron que el acuerdo se dilatase más de lo deseado y es por ello que tendremos que esperar al cabildo del 10 de octubre de 1746, para que se concretase la ceremonia de apertura del retablo antiguo. En él una vez más se discutió acerca del modo más adecuado de facilitar el traslado de las reliquias. Por decreto de la real cédula de Fernando VI, dirigió el timón en estas operaciones la Real Chancillería. Para llevar a cabo la maniobra, según informa Gaspar Salcedo, el presidente acordó la asistencia con sus respectivas llaves, del arzobispo granadino, Felipe de los Tueros y Huerta,⁵¹ y del gobierno municipal, el jueves día 13. El cabildo sacromontano, por su parte, nombró como comisarios para recibir y asistir al presidente de la Chancillería, a los canónigos Catalán, Viana y Heredia. Los dos capitulares más antiguos, acompañados de dos colegiales y representantes del colegio, deberían recibir al presidente en las escaleras de la “placeta de los coches” y acompañarlo hasta la capilla de la Concepción de las Cuevas (de Santiago), lugar en el que sería recibido por el abad, Gaspar Salcedo, junto a otros dos canónigos y otros dos capellanes.⁵²

Ello respecto a los asuntos protocolarios concernientes al acto religioso de apertura del retablo. En cuanto a la organización de la iglesia, se acordó que el presidente de la Chancillería se sentase en la capilla de Nuestra Señora del Rosario y junto a él se situase el representante del arzobispo. En la nave central se ubicarían los miembros del poder municipal con sus secretarios. Por último, se le dio al abad Gaspar Salcedo la orden de comunicarle al dicho presidente que planificase su llegada entre las 8 y las 9 de la mañana del jueves, y de este modo, poder preparar la iglesia con más esmero.⁵³ Debido a que esta ceremonia conllevaba un cambio

50. AASG, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 16 de agosto de 1746, fols. 470r-v.

51. Felipe de los Tueros y Huerta, de origen vizcaíno, fue arzobispo de Granada entre 1734 y 1751. <https://bit.ly/2TGgfpX> (consultado el 15 de febrero de 2019).

52. Esto se convierte en una prueba de la consumación del Carril de los coches como nuevo espacio ritual de la alta sociedad. El Carril de los coches fue un camino promovido en 1738 por Diego Nicolás de Heredia Barnuevo para facilitar el acceso de la nobleza granadina a la abadía y contó con el apoyo y sustento del cabildo municipal, especialmente representado por las personas de Juan de la Cueva y Pascasio de Baños. El primero fue su gran mecenas y el segundo actuó como su comisario y costeó el monumento a la Inmaculada, que significó la culminación del itinerario. AASG, Fondo Abadía, *Libro de abades y canónigos*, fols. 203r-208r.

53. Muy activo en todas las gestiones ligadas al nuevo retablo, lo encontramos como colegial del Sacro Monte y como canónigo desde 1739. Fue abad desde el 4 de abril de 1743. El *Libro de*

en el calendario del templo, y que en este momento eran muchas las celebraciones en el Sacro Monte, se llegó al acuerdo de que “para que a esta hora esté des- embarazada la yglesia se anticipe la misa de tercia y se celebre//[481r] después de horas menores”.⁵⁴ A la liturgia se le quiso dotar de la más amplia solemnidad. Por ello, se concretó que el abad, Gaspar Salcedo, vistiese de capa pluvial, ataviándose con sobrepellices los canónigos comisarios y el canónigo Reina, como secretario del cabildo, al igual que los capellanes “de casa y collegio”. Asimismo, se concertó la escolta de seis colegiales, con sendas hachas alumbradas. Por otro lado, el sacristán debía disponer al pie del altar mayor el aparador con la plata de la iglesia y una mesa con telas lujosas: “sobremesa rica y mantel correspondiente para poner sobre las láminas sepulchrales y sagradas reliquias”.⁵⁵ Éstas se irían sacando simultáneamente, para dar fe de la autenticidad de cada una de ellas y que una vez adoradas por los asistentes, fuesen trasladadas a la sacristía, a un espacio pertinente, habilitado para ello. La extracción de las láminas sepulcrales sería dirigida por el abad, quien tenía el cometido de mostrar, a cada uno de los claveros, la cerradura correspondiente a cada llave de la urna de ellas. Como medida de prevención el cabildo contaría con la figura de un maestro cerrajero encargado de abrir aquellos candados de los que no se tuviese llave. Una vez finalizado dicho traslado, con relación a las reliquias, se procedería a realizar lo mismo con los relicarios, para ello el canónigo tesorero se vestiría con capa pluvial y el abad, acompañado de “su señoría”,⁵⁶ los abriría con las dos llaves que le correspondían para proceder a exponerlos a la “veneración y adoración” de los fieles antes de ser procesionalmente trasladadas al depósito destinado para ellas en la sacristía, al igual que se había efectuado antes con las láminas.⁵⁷

Como colofón a la celebración litúrgica señalada se acordó la preparación de un convite por la tarde. Éste era una versión austera y reducida de las lujosas celebraciones barrocas del siglo XVIII.⁵⁸ Para ello se concretó también conce-

abades y canónigos resalta que en su periodo al frente de la abadía se les concedió licencia a los hermanos Castañeda para labrar sus viviendas, así como potestad a los canónigos José Montero y Julián de Villavicencio para construir en el intermedio de las dos torres. Estas edificaciones, unidas a la casa de Jacinto Ruiz Velarde, de la que fue nombrado comisario en 1742, constituyeron la ampliación más importante del conjunto residencial de la abadía desde el periodo fundacional. AASGR, Fondo Abadía, *Libro de abades y canónigos*, fols. 285v-287v.

54. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 10 de octubre de 1746, fols. 480v-481r.

55. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 10 de octubre de 1746, f. 481r.

56. Debe referirse al representante del arzobispo de Granada.

57. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 10 de octubre de 1746, fols. 480r-v.

58. El paradigma de todos ellos lo representa la dedicación de la Basílica de San Juan de Dios

der al proveedor, el canónigo Martín Vázquez de Figueroa, lo necesario para llevarla a buen término, corriendo todo ello a cargo de la junta de asistentes. Dicha comida se llevaría a cabo en las recién estrenadas casas de Jacinto Ruiz Velarde⁵⁹ y los encargados de solicitarla fueron los canónigos Viana y Vázquez. Organizada de forma jerárquica, en la sala principal, “los señores ilustrísimo presidente y demás claveros” se encontrarían acompañados por el abad y los canónigos comisarios. Iría exornada por un rico aparador decentemente guarnecido. En otra se dispondría una mesa para familias junto a dos capellanes sacromontanos. Por su parte, en una sala baja se ubicaría una mesa para los criados. Para que todo discurriese de forma correcta se nombraron por comisarios a los canónigos Aranda y Laboraria. Ellos deberían, al mismo tiempo, dar hospedaje y cuidado en sus cuartos a los oidores y dirigir la asistencia de los inquisidores en el caso de que éstos concurriesen. Gregorio de Espínola fue invitado a este evento como bienhechor del retablo, “a cuya devoción y espensas se ha costeado”. No obstante, a causa de su elevada edad, acordaron darle un trato especial, siendo recibido en el cuarto del canónigo Laboraria. Por entender el cabildo que éste pondría reparos en concurrir con las autoridades, por lo farragoso que dicho compromiso podría antojársele, se le permitió invitar a los compañeros beneficiados que gustase. Los canónigos nombrados para convidarlo en nombre del cabildo fueron Viana y Laboraria.⁶⁰

de Granada el 27 de octubre de 1757, cuyo principal promotor, como comisario del ayuntamiento, fue Pedro Pascasio de Baños, quien prestó su casa para celebrar importantes festejos. Alonso Parra y Cote, *Fiestas de San Juan de Dios de Granada*, ed. facs. (Granada: Caballeros del Santo Sepulcro de San Juan de Dios, 2008), 298; Gallego y Burín, *El barroco granadino*, 120-121 y 167-168; y Ana María Gómez Román, “Moral aristocrática, filantropía y promoción de la figura de Pedro Pascasio de Baños”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 36 (2005): 141-142.

59. La casa de Jacinto Velarde constituye la materialización de una de las obras pías más significativas de la abadía del Sacro Monte. Velarde es un caballero de Granada que decidió fijar su residencia en la institución ilipulitana como agradecimiento al buen trato dispensado por la institución tanto a él como a su hijo, el colegial sacromontano, Vicente. El edificio, convertido, tras su muerte, en residencia de capellanes y canónigos, significó la ampliación más importante a la fábrica del Sacro Monte en su vertiente occidental, desde la fundación de la abadía y data de 1743. AASGR, Fondo Abadía, leg. 86, “Traslado de la aceptación y aprobación de la obra pía que instituyó y fundó el señor doctor Jacinto Ruiz Velarde”, 16 de abril de 1743.

60. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 10 de octubre de 1746, fols. 48or-v.

Colocación y bendición del retablo mayor nuevo

Una vez superado el traslado de las láminas sepulcrales y reliquias del antiguo retablo, en el cabildo del 27 de octubre de 1746, “propuso el señor abbad cómo se estaba ia empezando a poner en el altar maior de nuestra yglesia el nuebo retablo que a su deboción costea el maestro don Gregorio de Espínola”.⁶¹ Animado por ello, Gaspar Salcedo creyó conveniente realizar, antes de que se produjese el definitivo emplazamiento, tareas de clasificación e identificación de las reliquias que se hallaban en cajones de piedras, embebidos en la pared en el altar mayor. Dada la importancia de las operaciones, el cabildo acordó llevarlas a efecto de forma privada y sin mayor oficialidad. Concurrieron, además del abad Salcedo, todos los miembros del cabildo acompañados de Gregorio Eugenio de Espínola, junto a otro beneficiado.⁶² El acto de apertura de los cajones tuvo gran solemnidad y contó con la presencia de una serie de colegiales portando hachas encendidas. Tras esto fueron subiendo todos los presentes a adorar las reliquias, experimentando el aroma de una singular fragancia.⁶³ Las tareas de colocación del nuevo retablo no tardaron en exceso, como se deduce, ya que, aproximadamente mes y medio después de su inicio, con motivo de la proximidad de las fiestas de Navidad, la nueva fábrica se encontraba ya en proceso de finalización. Ante ello se tomó la determinación de que se realizasen dichas intervenciones de colocación, abonando el dinero necesario el comisario de dicha obra, Laboraria, junto al secretario Miguel de Reina.⁶⁴

En el cabildo del 19 de mayo de 1747 se dejó constancia, por el abad Gaspar Salcedo, de haberse reconocido los autos del depósito de las láminas sepulcrales y la cédula real. Asimismo, se hizo saber que el rey Fernando VI demostró su deseo de recibir testimonio de la operación. Para pedir la cédula se decidió enviar al monarca una carta, de mano de los comisarios del retablo, y escribir otra al secretario de cámara, donde se incluyesen los autos hechos cuando se depo-

61. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 27 de octubre de 1746, f. 485r.

62. Como vemos Gregorio de Espínola tuvo una presencia privilegiada en todos los actos vinculados de forma, más o menos directa con el nuevo retablo, incluso en aquellos de carácter interno y por ende menos oficial.

63. Ésta nos recuerda a la que se produjo en el descubrimiento de las reliquias, a partir de 1595.

64. Con ello se pretendía dar respuesta al deseo de que dicho altar presidiese los oficios religiosos natalicios. No obstante, para poder llevarlo a efecto, era necesario dorar, como mínimo, el Sagrario de dicho retablo y disponer en él unas palmatorias de bronce. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 12 de diciembre de 1746, f. 495r.

sitaron las láminas. Ambas irían firmadas en nombre del cabildo por el presidente y el canónigo, Pastor, por ser el más antiguo. De este modo pararían en manos de Gaspar Salcedo quien sería el encargado de dárselas al presidente de la Chancillería, para agilizar las gestiones, para que él las dirigiese con su recomendación al secretario de cámara, agradeciéndole por su buena voluntad. Al instar igualmente a dicho abad a citar a cabildo con prontitud.⁶⁵

Sin embargo, para dar lectura a la real cédula de Fernando VI, tendremos que esperar al cabildo del 4 de junio de 1747. En ella se ordenaba al presidente de la Chancillería que juntase las llaves del depósito de láminas de plomo y pidiese que estos objetos fuesen devueltos al relicario del retablo nuevo, con la solemnidad que se hizo al extraerlos, ubicándolos en su emplazamiento original, del lado del evangelio. Tras recitar dicha cédula, el cabildo llegó al acuerdo de nombrar a los canónigos Catalán y Vázquez comisarios y les pidió que comunicasen al presidente de la Chancillería el ofrecimiento del abad Gaspar Salcedo de invitar al traslado a las personas que él creyese más convenientes. En cuanto al trato con otras instituciones, en lo que concierne al Cabildo municipal y al Arzobispado, fueron nombrados el canónigo Heredia y el secretario Miguel de Reina, para informarles, junto a dos de sus capellanes, acerca de la cédula. Asimismo, se acordó que el acto propio de la entrega de las reliquias y el de la realización de los autos judiciales a ellas asociados fueran en días distintos debido al calor acuciante.

En este aspecto se pactó comunicar al presidente de la Chancillería que con motivo de la devolución, fijada el día de la Inmaculada, se celebrase una misa rezada en el altar mayor con el canto del *Te Deum laudamus* acompañado por instrumentos musicales, con la organización del canónigo Antonio Sánchez.⁶⁶ En ella, el sermón sería predicado por el canónigo catalán. Igualmente se aprobó la propuesta del abad, Gaspar Salcedo, de que la referida homilía se dedicara al rey y que se imprimiera tras haber sido sometida a la revisión y censura, si procediera, de dos calificadores del Santo Tribunal de la Inquisición. Asimismo, con motivo de esta causa se estamparían las dos cédulas reales del depósito y devolución de las láminas. La forma de sufragar estos gastos debía ser con el caudal procedente de los 1,500 reales consignados para el aniversario anual

65. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 19 de mayo de 1747, fols. 531r-532r.

66. Antonio Sánchez Fernández fue colegial del Sacro Monte y canónigo desde 1729. Rector del colegio, se trata asimismo de uno de los tesoreros más célebres de la abadía. Desde este oficio se hizo cargo de que “se hiciese la costosa y primorosa obra de la nueva caxonería, que está acabada en diciembre de 1760”. AASGR, Fondo Abadía, *Libro de abades y canónigos*, fols. 420r-v.

de la Inmaculada, tras la votación de los capitulares, quienes cedieron su parte voluntariamente.⁶⁷

Así pues, al igual que ocurrió el día del traslado de las reliquias y láminas del antiguo retablo, también en el depósito de las mismas al nuevo, se planeó la celebración de un banquete. En este caso la comida sería organizada por los miembros de la junta de asistentes, nombrándose al canónigo Antonio Sánchez para que ayudase al proveedor en todo lo relativo a la disposición de la “comida, messa, agasajo y cortejo”. El protocolo a seguir, tanto en la misa como en el recibimiento del presidente de la Chancillería, coincidirá también con el organizado en la ceremonia de apertura del retablo, citando para ello la asistencia de comisarios, canónigos, capellanes y colegiales.⁶⁸ En el cabildo del 18 de junio de 1747 el canónigo Heredia dio respuesta de su legacía al Ayuntamiento granadino y al Arzobispado sobre el contenido de la real cédula que tenía ya en posesión, para la devolución. Finalmente se anunció que, según había afirmado Gaspar Salcedo, el presidente de la Chancillería había reservado para dicha ceremonia de devolución de las láminas sepulcrales y reliquias el día de santa Ana. En efecto, el definitivo traslado de las láminas sepulcrales a su depósito en el altar mayor fue en la mañana del 26 de julio de 1747.⁶⁹ Contó con la presencia del presidente de la Chancillería de Granada y junto a él el resto de portadores de llaves de los depósitos. Todos fueron recibidos por los comisarios del cabildo del Sacro Monte y se reunieron en la sacristía, donde de manera simultánea fueron abriendo la alhacena o relicario. En primer lugar la abrió el presidente de la Chancillería, en nombre del rey, acompañado del escribano de cámara y secretario del acuerdo, Pedro Rodríguez de la Cueva. A éste le siguieron las autoridades religiosas y civiles de la ciudad: el canónigo de la Catedral de Granada y juez eclesiástico de rentas reales, Salvador de Espinosa, que acudió en nombre del arzobispo,⁷⁰ junto a José de Castro, notario mayor de rentas del Arzobispado, acompañado del caballero veinticuatro, Agustín García, del caballero veinticuatro decano, Pedro Jauregui, y del decano de la ciudad, José Matute Jurado. Asimismo asistió el secretario del Cabildo municipal, Francisco Noguero.

67. Respecto a los ausentes quedaría a libre elección de cada uno de ellos el ceder o no dicha cantidad.

68. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 4 de junio de 1747, fols. 541v-544r.

69. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 18 de junio de 1747, fols. 551v-552v.

70. El arzobispo de Granada había excusado su ausencia en el cabildo del 18 de junio.

Según el orden establecido por el protocolo, el abad del Sacro Monte, Gaspar Salcedo, procedió a la apertura del depósito o alhacena, ante el secretario Miguel de Reina. Tras extraer las cuatro láminas sepulcrales, dispuestas en tablas de cedro, una caja pequeña de plomo betunada, otra de madera con algunos alambres, y dos piedras, las colocaron sobre el bufete de la sacristía.⁷¹ A continuación, fueron reconocidas por los comisarios, los cuales iban acompañados de sus respectivos secretarios. Tras ello fueron colocados en unas fuentes de plata por los capellanes sacromontanos y los condujeron al altar mayor. En cuanto al orden en el templo, el presidente de la Chancillería se emplazaría en una silla con sitial bajo junto al arco de la capilla del Rosario, el comisario del arzobispo en una silla sin sitial en el arco de la capilla de Ceremonias y los representantes del Municipio en cinco escaños de damasco emplazados en el cuerpo de la iglesia.⁷²

Al aprovechar este traslado, los objetos sagrados fueron expuestos al pueblo durante un breve tiempo, tras el que se pasó a su definitivo depósito en ara dorada en el retablo “en la misma forma u sitio que estaba en el antiguo retablo y cubiertas con un cendal carmesí”. En este momento, según testimoniaron los secretarios y, al igual que en la ceremonia de apertura del antiguo retablo, se subieron ordenadamente las autoridades acompañadas de los canónigos comisarios y cerraron los relicarios con una llave dorada, con el siguiente orden y cometido: en primer lugar, el presidente de la Chancillería cerró la puerta interior del depósito de madera sobredorada, con una cartela en la que se lee: *Gloriam, regni tui dicent*. A continuación, el comisario del arzobispo cerró el candado superior de la reja de hierro que asegura exteriormente el depósito. El caballero veinticuatro cerró el candado interior de dicha reja y el abad cerró de golpe la cerradura que hay en medio de la reja. Una vez concluido el traslado de las láminas sepulcrales se dio paso al de las reliquias. En este caso, dicha ceremonia revistió un carácter menos oficial, pero mucho más emotiva, y estuvo

71. Se refiere a la “Mesa de cálices” o “Mesa de Comnesso” de la sacristía de la abadía. Es, sin lugar a dudas, una de las piezas más singulares de la institución ilipulitana y fue comprada por el cabildo del Sacro Monte a Sevilla, siendo Pedro de Castro arzobispo de la ciudad hispalense, según el cabildo del 2 de noviembre de 1621. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 1, leg. 258, 2 de noviembre de 1621, f. 309r. Este cabildo se publicó en Isaac Palomino Ruiz y José Antonio y Peinado Guzmán, “Piezas inéditas del patrimonio de la abadía del Sacro Monte en Granada”, 55, en <https://bit.ly/2k6qpi3>. Por su parte la mesa ha sido estudiada por María Paz Aguiló Alonso, “Para un *corpus* de las piedras duras en España. Algunas precisiones”, *Archivo Español de Arte*, núm. 299 (2002): 255-267, consultado el 10 de febrero, 2015.

72. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 26 de julio de 1747, fols. 554r-547r.

protagonizada por el cabildo del Sacro Monte personificado en las figuras del abad, Gaspar Salcedo, y el tesorero y secretario, Miguel de Reina y Trillo, quienes, vestidos de estolas y capas pluviales carmesíes, fueron escoltados por todos los prebendados y colegiales sacromontanos, los cuales portaron luces. En dicho traslado se cantó el himno *Te Deum laudamus*, e interpretó el coro de la iglesia con un concierto de música. Concluida la solemne procesión en el altar mayor, se procedió a exponer en adoración las citadas reliquias. Los asistentes subieron de dos en dos y tras finalizar dicho acto se ubicaron en el lugar a ellas destinado, en correspondencia con el que ocuparon en el antiguo retablo. A ambos lados del manifestador, en pequeños relicarios se dispusieron dos urnas de madera, con cristales y columnillas, las cuales contienen masas y cenizas de santos. Consecutivamente, en las dos que escoltan al Sagrario, se ubicaron dos relicarios ochavados de metal dorado fundido a fuego. El relicario cerrado con reja, del lado de la epístola, fue contenedor de una urna de ébano y cristales engarzada en plata, el *lignum crucis*,⁷³ la canilla de san Mesitón y los dos relicarios con los cubos de las cenizas, con forma de ángeles. Hecho dicho depósito se cerraron los contenedores. La finalización de dicha ceremonia estuvo protagonizada por la oración de acción de gracias y la de los mártires, de parte del abad Salcedo. El testimonio puntualiza, al final del mismo, la asistencia como testigos de representantes de la Real Chancillería, inquisidores y varias dignidades de la Iglesia y canónigos procedentes de otros cabildos, acompañados de diversos religiosos tanto del clero regular como del secular, arropados por una numerosa representación del pueblo.⁷⁴ Al alegar el calor que concurría el día de la colocación de las reliquias y láminas sepulcrales, por ser entrado el verano, la ceremonia solemne de devolución de dichos sagrados objetos quedó aplazada a la Inmaculada Concepción, como se declara en el cabildo del 22 de octubre de 1747. Sin embargo, el encontrarse ocupado el canónigo Catalán en dicha fecha y no poder dar el sermón, unido a las faltas de fondos necesarios para darle mayor esplendor, hizo que se suspendiera. Igualmente se decretó que el presidente de cabildo encargara el sermón ordinario de la Inmaculada al canónigo que creyese más adecuado para ello.⁷⁵

73. El *lignum crucis* acompañó a Pedro de Castro durante su vida y fue donado por él, por medio de su testamento. AASGR, Fondo don Pedro de Castro, "Testamento de Pedro de Castro (copia)", leg. 1, parte 1, fols. 843r-v.

74. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 26 de julio de 1747, fols. 554r-547r.

75. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 22 de octubre de 1747, fols. 572v-573v.

Pago del retablo mayor nuevo y autoría del conjunto escultórico

Los pagos de Gregorio de Espínola para esta empresa se fueron sucediendo desde el año de 1745, concluyendo con su testamento en 1750. Los mismos nos ayudan a tomar conciencia del trabajo de distintos artesanos en esta obra. Así, por ejemplo, se ha reflejado la entrega de Gregorio Eugenio de Espínola de 115 reales a Bernabé de Haro,⁷⁶ por la herrería, y de 16,395 reales de vellón en concepto de dorado y policromado, dividiéndose 7,800 reales por el oro empleado, 3,300 reales por el estofado de las imágenes y 5,995 reales por el pago de los jornales, materiales y andamiajes. A todo ello se le sumaban 500 reales de las lámparas. En el policromado y dorado del retablo trabajó José de Bustos, ascendiendo el costo del dorado del manifestador a siete libros de oro y el montaje de los andamiajes se encargó Pedro Jiménez.⁷⁷

La documentación del conjunto escultórico como obra del imaginero Domingo Cabrera se constata mediante la información aportada por las actas capitulares y por una serie de libranzas que a continuación describimos. No obstante, no descartamos que trabajase junto a Blas Moreno, quien se ocuparía de la talla del retablo.⁷⁸ De este modo nuestro imaginero emularía, entre otros, a Agustín Vera Moreno, que trabajó con él en el retablo mayor de la parroquia granadina de San Miguel.⁷⁹ Sabemos que el maestro de escultura afron-

76. Trabajó como ensamblador en San Ildefonso, concretamente en el retablo mayor, obra de 1730 de Blas Antonio Moreno, siendo sus esculturas de José Risueño, y en el retablo de ánimas, sucediéndose sus trabajos asimismo en las puertas de los antecamarines de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Juan Jesús López y Guadalupe Muñoz, "Del Barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del setecientos", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 29 (1998): 94-95.

77. Contamos con un recibo del 24 de diciembre de 1746 firmado por Pedro Ximenes, que también trabajó en el montaje del andamio para blanqueo y colocación de la imagen de San José de uno de los retablos colaterales de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Palomino Ruiz, "Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola", 71-80.

78. Esta teoría fue defendida por Antonio Gallego y Burín, quien dijo de este artífice que "representa una síntesis de los influjos de Hurtado y de Bada" y lo dató entre 1745-1747. La misma idea fue seguida, entre otros, en López y Muñoz, "Del Barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del setecientos", 94. En otros casos se había hablado, sin embargo, de Pedro Duque Cornejo, siguiendo lo expresado en Manuel Gómez-Moreno, *Guía de Granada*, ed. José Manuel Gómez-Moreno Calera (Granada: Universidad de Granada, 1998), 472.

79. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, núms. 10-11 (1996-1997): 336-337.

tó también el dorado (estofado) y policromado de ellas por un memorial del propio artista relatado en el cabildo del 30 de julio de 1748. Este dato aumenta el interés por el referido escultor dado que lo sitúa además de como tallista, como policromador y estofador, confirmándonos su procedencia granadina. En la primera parte del mismo aparece como: “vezino desta ciudad y maestro de escultura de ella”, afirmando asimismo haber “corrido a cargo del suplicante el dorado y pintura de los santos situados en el retablo del altar mayor de la iglesia collegial de vuestra señoría ilustrísima, vajo el ajuste de trescientos ducados”.⁸⁰ Sin embargo, esta obra se vio pronto envuelta en una serie de vicisitudes, como el retraso en los pagos de 2,100 (y más) reales, por lo que manifestó su urgencia, debido a que necesitaba dicha cantidad para satisfacer a los trabajadores que se encontraban a su cargo. Por ello hizo saber al cabildo del Sacro Monte, en la persona de su abad, Gaspar Salcedo, la acuciante necesidad de que se le efectuase el pago de los reales que se le debían, proponiéndose que si continuaba el retraso, se le debería ingresar una ración diaria en el tiempo en el que se realizaba dicho cargo. Estas prisas del escultor las entendemos como fruto de la necesidad de satisfacer a los miembros de su taller que, a buen seguro, le acompañaron en esta empresa. Una vez reflejado el memorial, el cabildo concluyó instando a que Laboraria, como comisario, informase a Cabrera del pronto pago de alguna cantidad para socorrer sus gastos y que ambos acordarían unos plazos, con dinero procedente de las rentas de fábrica.⁸¹ Como resultado del compromiso acordado en el acta capitular, contamos con una libranza del 12 de agosto de 1748. En ella se libraron 400 reales de los 300 ducados del costo total, entregados por el mayordomo de la mesa capitular y fábrica del Sacro Monte, Damián Navarro. La libranza confirma al maestro escultor Domingo Cabrera, como autor de las esculturas del retablo mayor, contando en el reverso con su firma y rúbrica.

[al margen]: Puédense librar. Son 400 reales de vellón a don Domingo Cabrera, en quenta y parte de pago de mayor cantidad, que se le está debiendo de la hechura de los santos del retablo de la iglesia deste Sacromonte.

Señor don Damián Navarro, mayordomo de la Mesa Capitular y fábrica de este Sacromonte, por la presente entregará vuestra merced, quatrocientos reales de vellón a don Domingo Cabrera, maestro de escultor, para en quenta y parte de pago de mayor

80. Creemos que esta cantidad incluía también la talla.

81. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 9, leg. 261, 30 de julio de 1748, fols. 30v-31r.

cantidad que se le está debiendo de los trescientos ducados en que ajustó, y hizo los santos del retablo del altar mayor de nuestra iglesia, que con esta libranza y recivo del susodicho se abonará a vuestra merced en cuenta de la cantidad de su obligazón, destinada para obras y pleitos, aviéndose tomado la razón en nuestra contaduría.

Sacromonte y agosto doze de mill setecientos quarenta y ocho años.

Doctor Salzedo [firmado y rubricado].

Doctor Vázquez [firmado y rubricado].⁸²

La evolución del proceso tomó un tiempo, como procede en una obra de tan elevada magnitud. A propósito de ello, gracias a las libranzas despachadas en la contaduría del Sacro Monte durante los años 1747 y 1748 manejamos información de gran utilidad. Por ellas, por ejemplo, nos consta que, como expresaba con anterioridad, ante la demora de los caudales de Gregorio de Espínola, el cabildo del Sacro Monte se ocupó de los trámites dedicados a costear el retablo, mediante su hacienda y fábrica. Con base en esto, en una libranza del 11 de febrero de 1747, se relata el pago de 58 reales a Miguel de Reina, para el aumento de su decoro.

[al margen]: Son 58 reales vellón al señor Reina, thesorero, para pagar los calnados de las rejas del altar mayor y los cordones del manifiesto del retablo nuevo.

Puedense librar el señor doctor Damián Nauarro, maiordomo de las haziendas de messa y fábrica deeste Sacromonte, por la presente entregará vuestra merced cinquenta y ocho reales vellón al señor don Miguel de Reina, canónigo thesorero de nuestra yglesia, para que dicho señor pague los quarenta, digo los treinta reales que han costado los calnados de las rejas del retablo nuevo y los veinte y ocho reales restantes que han costado los cordones de seda del manifiesto de dicho retablo, que con esta libranza y reziuo de dicho señor se auonaran a vuestra merced, en cuenta de la cantidad destinada para obras, etc. Auiéndose tomado la razón en nuestra contaduría.

Sacromonte y febrero, onze de mill setezientos quarenta y siete años.

Doctor Salcedo [firmado y rubricado].

Doctor Laboraria [firmado y rubricado].⁸³

La prolongación de la empresa, así como la demora en la llegada de los fondos de Espínola, provocó que esta ayuda tuviera que verse respaldada por la

82. AASGI, Fondo Abadía, *Libranzas despachadas para obras y pleitos y otros gastos en los años de 1747 y 1748 que valen 11.749 reales y 2 maravedís*, leg. 8.

83. AASGI, Fondo Abadía, *Libranzas despachadas para obras y pleitos y otros gastos en los años de 1747 y 1748 que valen 11.749 reales y 2 maravedís*, leg. 8.

memoria de Aponte, procedente de la localidad gaditana del Puerto de Santa María, empleada para el pago del dorado. Se hacen eco de ello las cuentas del Sacro Monte de los años 1747-1795.⁸⁴ En primer lugar, en cabildo del 10 de octubre de 1746, se dio lectura a una carta del comisario de caridad del Puerto de Santamaría, Pedro Francisco Voz, dirigida al canónigo Martín Vázquez de Figueroa, en la que le indicaba su deseo de cumplir con su compromiso con el cabildo y satisfacer la parte que a éste le correspondía de la partición de las memorias de Aponte (la parte cuarta):

Item, leí vna carta de Pedro Francisco Voz, comisario de la charidad en el Puerto de Santa María, dirigida a el señor Básquez, en la qual respondía estaba prompto a executar lo que dicho señor Básquez le avia escrito, de orden de este cavildo, en razón de la partición de la cantidad que estaba en ser, y pertenecía a este cavildo por la quarta parte de las memorias del señor Aponte, y con las referidas determinaciones se disoluió este cavildo de que doi fee.⁸⁵

Sin embargo hay que esperar al cabildo de 21 de febrero de 1747, para que se negocien las disposiciones que se habían de tomar con el dinero recibido.⁸⁶ En efecto, en la partida número 1 de la entrada de capitales del señor Aponte de 1747, se nos habla de 10,062 reales y 20 maravedís que entraron en el nego-

84. AASGR, Fondo Abadía, *Estado de los capitales de la Mesa Capitular, fábrica, capellanía, memoria y patronatos de este Sacro Monte, desde principios de 1746 hasta fin de 1795*, leg. 70. También nos constan los recibos de pagos efectuados por Gregorio Eugenio de Espínola en 13 de diciembre de 1745 y 5 de julio de 1746, entre otros, sin fechar. En el relicario, Domingo Cabrera se encargó del trabajo de la talla, recibiendo por ello 230 reales. Si bien, en este caso podemos decir que la factura está revestida de un mayor clasicismo que en el retablo mayor. Su pericia en la resolución de tipos arquitectónicos se demuestra tanto en su astil, a modo de cuerpos geométricos superpuestos, de formas troncocónicas, como en la urna. De tipo templete, está sustentada por atlantes infantiles y se encuentra rematada por una cúpula sobre la que se alza triunfante la figura de la fe. A su vez está compuesta por columnas con capiteles de hojas de acanto, sobre las que descansan entablamentos arquitectónicos, los cuales sirven de peana para angelillos portadores de cartelas. Palomino Ruiz, "Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola", 71-77.

85. AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 10 de octubre de 1746, f. 481v.

86. Recordemos que la primera vez que tenemos constancia de la ayuda de la memoria de Aponte es en la libranza del 28 de febrero de 1747. AASGR, Fondo Abadía, "Estado de los capitales de la Mesa Capitular, fábrica, capellanía, memoria y patronatos de este Sacro Monte, desde principios de 1746 hasta fin de 1795", leg. 70 y AASGR, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 21 de febrero de 1747, fols. 502r-v.

cio de la memoria de Aponte y que por decreto de cabildo⁸⁷ se remitieron en préstamo a la memoria de Espínola para el pago del retablo del altar mayor:

Primeramente, en 28 de febrero de 1747 se entraron en arcas de capitales del señor Aponte, diez mil sesenta y dos reales y veinte maravedís de vellón, que remitió en letra don Francisco de Boz, Ajente del cavildo en el Puerto de Santa María, en el negocio de la memoria del Señor Aponte, y esta cantidad, por decreto del cavildo de 3 de dicho mes se prestó a las memorias de Spínola, para el retablo de el altar maior de este Sacro Monte y al folio 213 del libro de arcas constan la salida por tres libranzas y el reintegro que hizo Spínola, consta tamvién a los folios 33 buelto, en 21 de marzo de 1750... 2.000

Folio 219, asiento 14 de julio de 1749... 1.639

Folio 220 buelto, en 4 de julio de 1750... 6.423-14

Y añadiéndose los 6 maravedís que en la cuenta de Spínola se ponen por pagados a esta memoria, resulta íntegramente estar satisfecha...06

Supuestas estas entradas y salidas, para que nada se ignore de lo ocurrido sobre esta partida: resultan verdaderamente puestos en arcas de capitales del señor Aponte y por primera partida de ellos: diez mill sesenta y dos reales y veinte maravedís... 10.062-20.⁸⁸

En concomitancia con ello, en el cabildo del 3 de marzo de 1747 se acordó emplear los 10,000 reales pertenecientes a la memoria del señor Aponte para sufragar el dorado del retablo, hasta que arribase el dinero de Espínola.⁸⁹ Como vemos, esta sesión capitular fue probatoria de la confianza depositada por el Sacro Monte en la figura de Gregorio de Espínola y la necesidad que había de continuar con la obra. Por ello, en el acta se manifestó el deseo del abad, Gaspar Salcedo, de continuar con el dorado del retablo, debido a que ya se había puesto en pie toda la infraestructura necesaria y no era menester demorarse en el tiempo. Ante esta situación, el beneficiado de las Angustias se comprometió a dar 10,000 reales entre abril y mayo, y los 10,000 restantes antes del día de san Juan, con la esperanza de poder vender algunos frutos con anterioridad a esta fecha. Esta idea fue expuesta por la junta de administración, quien pro-

87. Buscado en las actas capitulares no he localizado el referido cabildo del 3 de febrero de 1747.

88. AASGI, Fondo Abadía, *Estado de los capitales de la Mesa Capitular, fábrica, capellanía, memoria y patronatos de este Sacro Monte, desde principios de 1746 hasta fin de 1795*, leg. 70.

89. Gaspar Salcedo alegó como motivo principal el haberse puesto en pie todo el andamiaje necesario.

puso al cabildo utilizar los 1.000 reales procedentes de la memoria de Aponte los cuales habían mandado poner en arcas, a causa de no tener en el momento propiedades “seguras en que imponerlos”. El cabildo la aprobó, teniendo presente que Gregorio de Espínola se trataba de un “hombre mui formal y que no faltaría a lo prometido”, y confió en que dicha cantidad se reemplazaría a la comisión cuando pagase la parte que faltaba.⁹⁰ El archivo de la abadía del Sacro Monte dejó constancia de tres libranzas del año de 1747 dadas a Laboraria. Dicho dinero se trata de los 1,062 reales y 20 maravedís entregados por Pedro Francisco de Voz, secretario de la Hermandad de la Caridad del Puerto de Santa María, a la memoria de Francisco de Aponte, en respuesta a lo establecido en cabildo antes citado, del 3 de marzo.⁹¹

Correspondiendo con estas libranzas, en cabildo de 15 de mayo de 1747, el abad, Gaspar Salcedo, constató haber sido consultado por el presidente de la Chancillería, Juan Francisco de Isla y Vallado, acerca del estado del dorado del retablo mayor de la iglesia.⁹²

No obstante, un año después aún no había finalizado de pagarse el dorado del retablo. Así lo vemos en el cabildo del 20 de febrero de 1748, el cual representa una secuencia de medidas tomadas para este fin. En primer lugar, se manifiesta el deseo de llevar a cabo la liquidación de las rentas de los capitales de la memoria de Aponte. Ante esto, el cabildo incitó al canónigo Vázquez para que cobrase dicho dinero y lo dispusiese en arcas de capitales, demostrando el interés de Gregorio de Espínola, que “avía explicado su voluntad de dorarlo también a su costa”. Para ello Espínola se comprometió a integrar los 20,000 reales del coste del dorado en el espacio temporal de dos meses. No obstante, el cabildo motivado por la necesidad de comprimir al máximo el tiempo de obra del retablo, con el fin de que pronto ocuparan el lugar que les corresponde las respectivas reliquias y se pudiera celebrar en él de modo ordinario sin el estorbo de los andamios, acordó que el canónigo Vázquez pagase 10,000 reales a los comisarios del dorado, en préstamo, a la espera de que fuesen entregados por el devoto. Esto se debe a que Gregorio de Espínola solamente había contribuido con 3,500 reales, los cuales constituían una parte de los utilizados en “las andamiadas, aparejos para el dorado y dorado del manifestador y de las

90. AASGF, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 3 de marzo de 1747, fols. 504r-v.

91. AASGF, Fondo Abadía, *Libranzas de 1747*, leg. 153.

92. Pedro Gan Giménez define su mandato como breve y poco interesante. Pedro Gan Giménez, “Los presidentes de la Chancillería de Granada en el siglo XVIII”, 248 y AASGF, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 8, leg. 261, 15 de mayo de 1747, fols. 527v-528r.

quatro urnas y el Sagrario de dicho retablo". Con este motivo se le había solicitado que vendiese bienes de su hacienda (animando a ello también a Gaspar Salcedo). Sin embargo, debido a que la liquidación de la memoria de Aponte se encontraba detenida por un reparo expuesto por Luis de Viana sobre la necesidad de tener conocimiento de los gastos a causa de los pleitos con el Consejo de Guerra,⁹³ se propuso que el señor Viana estudiara el modo de llevarla a cabo, aceptándose cumplir con su propuesta consistente en sumar los gastos.⁹⁴ Sin embargo, posteriormente, en cabildo del 4 de abril de 1748, se otorgó la confirmación del empleo en el pago del dorado del retablo mayor de los 10,000 reales procedentes de la memoria de Aponte, tal y como se había acordado por junta de administración. No obstante, según informa Gaspar Salcedo, esto se hizo a sabiendas del ofrecimiento de Gregorio de Espínola de reintegrarlos con premura. Ante ello se planteó la necesidad de citar a cabildo, para cotejar la conveniencia de reconocer un censo en favor de la memoria de Aponte de la hacienda utilizada en el retablo de los 10,000 reales, hasta que Espínola hiciese el ingreso.⁹⁵

Gracias al libro de mayordomía de los siglos XVII y XVIII, tenemos constancia de que los pagos del dorado del retablo mayor se sucedieron hasta la fecha de 1749. En él encontramos una serie de libranzas, despachadas a José de Bustos, administrador del patronato de Miguel Muñoz de Ahumada, ligadas a la capellanía de Gregorio de Espínola. Llama la atención la partida número 27, relativa a la libranza del 3 de mayo de 1748, vinculada al pago del dorado.⁹⁶ En esta misma línea la partida número 29 data del año previo al fallecimiento de Gregorio de Espínola, el 17 de junio de 1749. Asciede a 469 reales, que debía Espínola al administrador por el dorado del retablo del altar y procedían de 100 ducados de las rentas de su capellanía. A continuación, en la partida número 30, datada en el mismo día, 17 de junio, se deja constancia de la libranza de 631 reales a Gregorio de Espínola para acabar de pagarla hasta finales de octubre de 1748. Ella se libra en nombre de Espínola al abad, Gaspar Salcedo, para costear parte de lo que el beneficiado debía del dorado del retablo. Por otro lado, en la partida 33 se halla la libranza del 17 de febrero de 1750, consistente en 1,100 reales a Gregorio de Espínola, para costearle su capellanía de un año,

93. Al agente del Consejo de Guerra, presente en Madrid, se le había asignado, a modo de salario, la beca de un hijo suyo, colegial en el Sacro Monte (siendo entera los tres primeros años).

94. AASG, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 9, leg. 261, 20 de febrero de 1748, fols. 2v-3v.

95. AASG, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, lib. 9, leg. 261, 4 de abril de 1748, fols. 17r-v.

96. AASG, Fondo Abadía, *Libro de mayordomía de la hacienda de Granada desde 1695*, leg. 205, f. 16r.

hasta octubre de 1749, y de nuevo se le libra, en su nombre, a Gaspar Salcedo parte del pago que Espínola debía del coste del retablo. Por último, la partida número 34 se refiere al pago de 336 reales y 8 maravedís, por libranza del 30 de marzo de 1750, a los albaceas del maestro Espínola de la renta de la capellanía de Ahumada que dicho beneficiado heredó, con el título de San Miguel. La misma tenía de duración tres meses y veinte días, concretamente hasta el fallecimiento de Espínola, el 20 de febrero del citado año de 1750. Presentaba por cargo 31 misas, las cuales debería haber dicho por su capellanía, el difunto. Con esto se demuestra que, a pesar de la buena voluntad de Gregorio de Espínola, no cumplió con todas sus promesas al Sacro Monte en vida. Empero, sabemos que ordenó por medio de su testamento que se abonasen todas sus deudas concernientes al dorado del retablo:

Que del producto de sus vienes se sacaren seismill quattrocientos veinte y tres reales y catorce marauedís, que esttaua rresttando del dorado del rrettablo del alttar maior de la citada insigne yglesia collexial, que de su orden se auía he-/ [20v]cho y concluido, supliendo para ello a pedimento suo el capittal de la memoria de el excelentísimo señor Aponte, que esttaua en arcas, la rreferida canttidad con la qual se concluíó el dorado del dicho rrettablo, por lo que como dicho es, fue su bolunttad se rreintegrare dicha memoria de el suplimiento que auía hecho, por lo que en obserbancia y cumplimientto de el dicho comunicatto, por lo señores abad y cabildo, como ttal eredere, se despachó libranza de los dichos seismill quattrocientos veinte y ttres rreales y catorce marauedís, contra el nominado señor canónigo deposittario, quien los// [30r] sattisfizo y entregó en las arcas de capittales, firmando su rreciuo los señores canónigos claueros deellas, quedando rreemplazada la memoria del dicho excelentísimo señor Aponte y cumplica en quantto a este particular la bolunttad del dicho testador.⁹⁷

Esto demuestra un enorme interés de parte del mecenas en satisfacer sus deudas con la institución y en definitiva revela su involucramiento decidido en la fábrica del retablo, algo que fue tanto con carácter *inter vivos*, como *post mortem*. Junto con la satisfacción de las deudas del retablo, Gregorio de Espínola dejó en el Sacro Monte un importante legado por medio de la fundación de un patronato.

97. AASGR, Fondo Abadía, *Testamentos de Espínola*, leg. 50.

Conclusiones

Considero que la documentación inédita aportada en esta investigación nos ayuda a conocer los ricos y simbólicos ceremoniales barrocos que precedieron a cada uno de los actos religiosos que estuvieron ligados al cambio del retablo del Sacro Monte. En este contexto, reviste una gran elocuencia, la apertura de la fábrica antigua y el correspondiente movimiento de reliquias, protagonizado tanto por el presidente de la Chancillería como por los miembros más destacados de la iglesia granadina y los monarcas Felipe V y Fernando VI. Por otro lado, creo de relevancia dar a conocer al escultor granadino Domingo Cabrera, hasta el momento prácticamente ignorado, y al que esta obra lo sitúa, sin lugar a dudas, en un puesto destacado entre la imaginería de la ciudad de la Alhambra de la centuria dieciochesca. Por último, se antoja necesario ponderar las distintas personas que se ocuparon de idear, gestionar y sufragar el proyecto del nuevo retablo mayor, entre los que brillan con luz propia el mecenas, Gregorio Eugenio de Espínola, y los canónigos, José de Laboraria y Luis de Viana, quienes, sin lugar a dudas, encontraron en este retablo un apoyo inmenso a los defensorios que en este momento se estaban desarrollando en la abadía y que sirvieron como caldo de cultivo a los descubrimientos de la Alcazaba Qadima del Albaicín. ❀

*Jean-Baptiste Fuzier:
del vómito negro al arte precolombino*

*Jean-Baptiste Fuzier:
From Black Vomit to Precolumbian Art*

Artículo recibido el 22 de septiembre de 2018; devuelto para revisión el 25 de febrero de 2019; aceptado el 20 de marzo de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2020.116.2717>.

Rosario Acosta Nieva Investigadora independiente, París. rosarioacosta2001@yahoo.fr;
<https://orcid.org/0000-0001-7780-6000>.

Líneas de investigación Antropología biológica; arqueología funeraria; literatura; historia de México.

Lines of research Biological anthropology; funerary archaeology; literature; Mexican history.

Publicación más relevante *L'Ensemble funéraire du site de Caseta, Jalisco, Mexique: une approche archéo-anthropologique*, Paris Monographs in American Archaeology 13, BAR-IS 1197 (Oxford: Archaeopress, 2003).

Eric Taladoire Universidad de París I. Miembro de la UMR 8096, Arqueología de las Américas, CNRS, París. taladoire@yahoo.fr; erictaladoire@univ-parisi.fr;
<https://orcid.org/0000-0002-5464-566X>.

Líneas de investigación Juego de pelota mesoamericano; historia de la arqueología; protección del patrimonio; historia de México.

Lines of research Mesoamerican ballgame; history of archaeological research; patrimony; Mexican history.

Publicación más relevante “Las aportaciones de los manuscritos pictográficos al estudio del juego de pelota”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVII, núm. 106 (2015): 181-221.

Resumen Durante la guerra de Intervención en 1862-1867, el doctor Fuzier, director del hospital militar francés de Veracruz, aprovechó su tiempo libre para excavar y dibujar una cantidad importante de piezas arqueológicas, desde vestigios mayores como la cabeza olmeca de Tres Zapotes,

hasta figurillas y restos óseos. El manuscrito que dejó permite poco a poco ubicar y documentar una cantidad importante de objetos olvidados, que con frecuencia forman parte de colecciones públicas, tanto en museos europeos como mexicanos o estadounidenses. El presente artículo pretende dar una muestra de las aportaciones de este manuscrito todavía inédito.

Palabras clave Fuzier; manuscrito; arqueología; museos; Intervención francesa.

Abstract During the French Intervention in Mexico in 1862-1867, doctor Fuzier, then responsible of the French military hospital at Veracruz, engaged his spare time excavating and drawing an important corpus of archaeological objects, from well known major pieces, such as the Olmec colossal head from Tres Zapotes to minor figurines and even bones and skulls. The manuscript he left us allows slowly locating and documenting an important corpus of forgotten objects that frequently are part of public collections, in European, American and Mexican museums. The present paper aims to present a significant sample of what this still unpublished manuscript can provide.

Keywords Fuzier; manuscript; archaeology; museums; French Intervention.

ROSARIO ACOSTA NIEVA
ERIC TALADOIRE

Jean-Baptiste Fuzier: del vómito negro al arte precolombino

¿Cómo distraerse cuando se es un joven científico culto, aventurero y curioso, pero cuyas responsabilidades se limitan a remendar a uno que otro herido de guerra y a cuidar a los enfermos del vómito negro?

Jean-Baptiste Fuzier llega a Veracruz en 1862 para reemplazar al doctor Lallemand, director del hospital militar francés destacado en el puerto de Veracruz, que había muerto del mismo mal en 1862, casi al llegar a México. El Ministerio de Guerra francés envía entonces a este disciplinado militar de 38 años, que es inmediatamente nombrado director del hospital y ascendido tiempo después, en 1864, al grado de médico principal de segunda clase.¹ Al año de su llegada, Fuzier enferma también del vómito, pero sana después de una larga convalecencia.

Por ese tiempo, el mayor problema del puerto, más que los enfrentamientos con las tropas mexicanas, es el vómito negro, llamado también fiebre amarilla, una enfermedad viral transmitida por un mosquito que con una sola picadura puede inocularla y cuyo padecimiento ataca el hígado y los riñones. El síntoma más impresionante es, precisamente, un vómito sangriento, del que tomó su nombre. Esta enfermedad hace terribles estragos en las tropas extranjeras, sobre todo al principio, cuando los organismos europeos no habían desarrollado todavía los anticuerpos de defensa necesarios para resistir a esta afección, propia de climas tropicales.

1. Anónimo, “Jean-Baptiste Fuzier”, *Bulletin de la Médecine et de la Pharmacie Militaire*, vol. 29, núm. 268 (París: abril de 1880); Pierre Bonnet, *La Légion Etrangère (1831-1931): ses prouesses, ses maladies, ses médecins* (Tours: Imprimerie Tourangelle, 1935).

Dado el aumento alarmante de enfermos y de muertos entre los recién llegados a Veracruz, se decidió que los siguientes barcos no anclaran en el puerto, sino que atracaran en la Isla de Sacrificios, situada a aproximadamente 3 km al este del puerto. Este sitio va a servir como “jardín de aclimatación”, llamado así en alusión al zoológico parisino de Vincennes que recibió el mismo nombre y era considerado como un pasaje obligado para que innumerables bestias exóticas, poco a poco y con muchos cuidados, se acostumbraran al clima del norte de Francia. Se trata entonces de un lugar de cuarentena que permite separar a los soldados sanos, que eran enviados al continente, de los enfermos, que recibían el tratamiento necesario hasta curarse o morir. Por ello, la isla va a servir también de cementerio. Al momento de cavar las fosas para inhumar a los soldados difuntos, se encontraban a menudo restos arqueológicos, pues el lugar era utilizado, en tiempos prehispánicos, como cementerio y los conquistadores españoles supusieron que se trataba de restos de sacrificados.²

Con el tiempo y la experiencia adquirida en su tratamiento, el número de enfermos se redujo. El método de cura estaba suficientemente probado para que fuera eficaz. De la misma manera, las tropas, mejor preparadas y físicamente más resistentes, mueren menos y los sobrevivientes están inmunizados de por vida. Al mismo tiempo, los militares franceses traen soldados de África del Norte: entre ellos se encontraban unas tropas que venían de la región que hoy día ocupa Sudán. Aunque más resistentes que los europeos al clima tropical, los sudaneses también se vieron afectados por el vómito negro. Por la devoción en su cuidado, el doctor Fuzier recibe la decoración de la orden de Medjidié, fundada en 1852³ por el sultán turco Abdul Medjid para recompensar los servicios civiles y militares aportados al Imperio Otomano, del que Sudán formaba parte en ese entonces.

La región en general gozaba de una relativa calma, el número de enfrentamientos era bajo, aún si, de cuando en cuando, se producían guerrillas que causaban algunos heridos a los que, como director del hospital, Fuzier proporcionó ayuda médica. El joven galeno se encuentra entonces siguiendo una rutina cotidiana de cuidados médicos menores que distaba mucho de llenar sus aspiraciones de aventura. Es en esa época de calma que la pregunta ¿cómo distraerse? se presenta de manera apremiante.

2. Leonardo López Luján, “La Isla de Sacrificios y la arqueología en los albores del México independiente”, *Arqueología Mexicana*, núm. 124 (noviembre de 2013): 80-87.

3. Se le concedió esta decoración de parte del gobierno egipcio.

Su desarrollado sentido de la observación le había permitido percatarse, casi desde el principio, de las riquezas prehispánicas que contenía la región, por lo que decidió dedicar su tiempo libre a la composición de un repertorio de tales antigüedades. A pesar de ser arqueólogo *amateur*, ejercía un estricto control en cuanto a las piezas: sólo ilustraba aquellas que le parecían de interés suficiente, ya fuera por la rareza del material utilizado en su manufactura o por su valor estético o médico. Conforme a los escasos conocimientos de la época, Fuzier ilustra tanto piezas mayores como figurillas o malacates, con hincapié en los restos óseos y objetos de historia natural. Es necesario recordar también que no pertenece a ninguna corriente estética, sino que su afición se basa en su simple interés personal. En este sentido, sus dibujos no son representativos de ninguna concepción del arte prehispánico del siglo XIX. Su manuscrito constituye un documento de gran interés, ya que en él se encuentran desde objetos importantes y conocidos actualmente, hasta piezas de menor importancia artística, pero cuyo aporte para la mejor comprensión de la arqueología de la región puede revelarse útil e interesante. El objetivo de este artículo es, entonces, presentar de manera general dicho manuscrito y el contexto en el que fue concebido y elaborado.

La Guerra de Intervención como contexto histórico

España, Francia y Gran Bretaña decidieron mandar, el 7 de enero de 1862, varios contingentes armados para apoderarse de Veracruz, el principal puerto mexicano, y obligar al gobierno a cumplir con deudas contraídas con dichas naciones o con simples ciudadanos extranjeros residentes en el territorio nacional. Ése fue el pretexto oficial de la Guerra de Intervención. España mandó casi 6,000 hombres, Inglaterra envió una flotilla con 700 infantes de marina a bordo, mientras que Francia aportó 3,000 soldados. Al enterarse Napoleón III del número importante de efectivos españoles, decidió aumentar la presencia francesa en México con 4,500 soldados más.

Pero si España y Gran Bretaña sólo buscaban recobrar el dinero de la deuda mexicana, Napoleón III tenía otros proyectos para ese país.⁴ La emperatriz

4. Jean Avenel, *La Campagne du Mexique (1862-1867). La fin de l'hégémonie européenne en Amérique du Nord*, Collection Campagnes et Stratégies. Edición Económica (París: Avenel, 1996); Alain Gouttman, *La Guerre du Mexique, 1862-1867. Le mirage américain de Napoléon III. Pour l'Histoire* (París: Perrin, 2008).

Eugenia, mujer piadosa de origen español, y varios miembros del partido conservador mexicano, refugiados en Francia, lograron convencerlo de imponer en México un gobierno católico y favorable a las potencias europeas de la misma confesión. Puesto que la guerra de secesión mantenía ocupado al gobierno de los Estados Unidos, no pudieron oponerse a la llegada de las tropas europeas, ni arguyendo los principios de la doctrina Monroe que proclamaba desde 1823 que América era para los americanos.

Al percatarse de la maniobra imperialista, ingleses y españoles evitan toda implicación en la empresa y retiran sus tropas de México. El esquelético ejército francés marcha, entonces, rumbo a Puebla con 4,000 hombres, donde son vencidos por las tropas mexicanas el 5 de mayo de 1862. Esta derrota no sólo hace evidente las dificultades que parecían ignorar, sino que inflige una seria humillación a la armada francesa, cuyo prestigio sin mancha había sido probado desde las batallas dirigidas por Napoleón I.

Con rapidez, para lavar la afrenta y levantar la moral de los hombres, se concibe otro proyecto. Primero, reforzando de manera significativa el ejército, los franceses logran apoderarse de Puebla y luego de la capital mexicana. Posteriormente, y bajo los auspicios del papa Pío IX, franceses y mexicanos en el exilio convencen a Maximiliano de Austria de aceptar la corona de emperador de México. Eso les permite obtener simultáneamente el apoyo militar de los belgas y de los austriacos, ya que Maximiliano está casado con Carlota, hija del rey de los belgas, y su hermano mayor es el emperador de Austria-Hungría, de modo que cada gobierno manda un regimiento.

Pero la victoria francesa resulta incompleta. Don Benito Juárez, presidente constitucional de México, y su gobierno legal lograron escapar y mantener vigente la existencia de un México republicano. Desde entonces, y por muchos años, la guerra continúa, fastidiosa y feroz. Las columnas francesas recorren toda la República, persiguiendo a Juárez y a sus partidarios. Se producen a veces batallas sangrientas y con mayor frecuencias escaramuzas, pero los franceses nunca logran capturar a Juárez, y su control del territorio es restringido y efímero. A lo largo de todo el territorio nacional se forman espontáneamente guerrillas autónomas que, aunque no reconocen la autoridad de Juárez, combaten a los franceses. Además, se reorganizan algunos antiguos oficiales republicanos cuyas tropas fueron desmanteladas después de la caída de la capital. A pesar de la sistemática y feroz represión, el país es incontrolable.

En 1865, la victoria de los estados americanos del norte durante la guerra de secesión fragiliza la posición francesa en México. En efecto, el gobierno ame-

ricano es favorable a Juárez quien recibe su ayuda: se alistan numerosos voluntarios norteamericanos en las filas del ejército juarista, se les facilita la compra de armas y se refuerza la presencia militar en la frontera con México, como clara advertencia al frágil imperio. Para empeorar la situación, Francia enfrenta un momento difícil, pues está amenazada por el poder creciente de Prusia. Los riesgos de una guerra próxima hacen necesario el regreso del ejército para proteger su propio territorio.

Poco a poco, y con pretextos falsos, Napoleón III retira sus tropas de México, dejando a Maximiliano aislado y a merced de los juaristas. Sólo le quedaban fieles unos cuantos voluntarios belgas, austriacos y franceses y las pocas tropas mexicanas conservadoras, con Mejía y Miramón al mando. Todos conocen el fin de la tragedia, en Querétaro: Maximiliano y sus generales son capturados y fusilados, en aplicación de las propias leyes imperiales. Don Benito Juárez regresa a México, retomando su lugar de presidente legítimo de la República mexicana.

El fracaso de la política imperial francesa, así como las consecuencias de la guerra para el pueblo mexicano, provocaron un resentimiento de corta duración entre ambos países que rompieron relaciones por algunos años. Los raros factores positivos de la Intervención son marginados y caen en el olvido los trabajos de los sabios franceses y mexicanos, miembros de las diversas comisiones científicas establecidas para llevar a cabo un estudio profundo de los aspectos geográficos, artísticos y culturales del país.⁵ Dichas investigaciones no interesan a los mexicanos, y en Francia la caída fulgurante del imperio acelera su extravío. Los principios difíciles de la tercera República francesa impiden el interés en las investigaciones y relatos de los antiguos partidarios de Napoleón III.

Cuando se reanudan las relaciones oficiales entre Francia y México, ya es demasiado tarde, y sólo algunos de los personajes que pelearon y trabajaron en México logran, como Charnay,⁶ continuar sus exploraciones. Todos los resultados recopilados por la gran mayoría de los investigadores de la Comi-

5. María Haydeé García Bravo y Eric Taladoire, "Más allá de los archivos de la Comisión Científica en México. Las aportaciones de las bibliotecas y de los museos", *Arqueología Mexicana*, núm. 138 (2016): 78-86.

6. *Le Mexique 1858-1861. Souvenirs et impressions de voyage*, comentado por Pascal Mongne (París: Ed. du Griot, 1987); Óscar Mauricio Medina Sánchez, "Désiré Charnay y la Commission Scientifique du Mexique. Una influencia francesa para la arqueología mexicana de la segunda mitad del siglo XIX", tesis para obtener el título de Licenciado en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2005).

sión Científica francesa se traspapan en los museos y los archivos donde, con un poco de suerte, se podrían todavía encontrar. Parte de los documentos de Fuzier han sido recientemente recuperados en el Museo del Servicio de Salud Militar del Val de Grâce.⁷

Un esbozo biográfico

Nacido en Grenoble en 1824, Jean-Baptiste Fuzier empieza sus estudios en esta ciudad del este de Francia, antes de trasladarse a París para continuar su formación médica. A la edad de 22 años lo nombran cirujano (alumno) de 2ª división, en el Hospital Militar de Lille, y en agosto de 1852, con apenas 28 años, obtiene el grado de doctor en la Facultad de Medicina de la Universidad de París.⁸

A partir de ese momento se dedica por completo a su carrera de médico militar, pasando de un puesto a otro. Después de una breve estancia en Argelia, donde combate una epidemia de cólera, participa como médico mayor en las campañas de Italia, en 1859. Casi de inmediato, se enrola como voluntario en la expedición a China, donde lo nombran jefe del Servicio de Salud. Toma parte en la batalla de Palikao, durante la cual es retratado por Beaucé, el pintor oficial del cuerpo expedicionario. Después del saqueo del palacio d'Yuen Min Yuen, unos soldados le regalan unas piezas de valor que prefiere cambiar por una escultura de Buda, por encontrarla más interesante desde un punto de vista antropológico. Al mismo tiempo, se apodera de dos piernas femeninas y procede a su estudio, pues quería entender las deformaciones de los pies. Este análisis constituye una de sus escasas publicaciones.⁹

Poco después de su regreso a Francia, en julio de 1861, se entera de la Guerra de Intervención, y de nuevo solicita su traslado a México para iniciar esta nueva aventura. Apenas desembarcado en Veracruz, enferma, pero logra recuperarse y, a los 38 años, toma posesión de su cargo como director del hospital, mismo que ejerció durante más de cinco años: desde mayo de 1862 hasta noviembre de 1867. Se dedica entonces a curar tanto a los soldados franceses enfermos o heridos, como a los voluntarios extranjeros e incluso a los habitan-

7. García Bravo y Taladoire, "Más allá de los archivos de la Comisión Científica en México", 78-86.

8. Véase n. 1.

9. Jean-Baptiste Fuzier, *De l'usage de la déformation des pieds chez les femmes chinoises* (París: Victor Rozier, ed., 1862).

tes de Veracruz. Su devoción como médico le valdrá varias medallas: además de la ya mencionada del Orden del Medjidié del Imperio Otomano, la de la Orden de Guadalupe, instaurada por Maximiliano en México, y la de la Legión de Honor en Francia. Al regresar a Francia, en 1867, como médico principal de 2a clase, disfruta apenas de dos años de tranquilidad antes de regresar al combate en la guerra contra Prusia en 1870. Después de ser capturado por los alemanes durante la batalla de Metz, logra escaparse y continúa su carrera de médico militar en Burdeos. A partir de entonces, su vida aventurera se torna más tranquila, hasta su muerte en 1880 en París, con apenas 56 años.

Este rápido esbozo de una carrera activa nos permite tener una idea general de su personalidad. Es muy probable que fuera partidario del imperio. Su profundo sentido del deber, posiblemente resultado de su fe cristiana, quedó ampliamente demostrado en Veracruz donde destacó por su caridad, su falta de racismo y su afecto hacia los heridos y los enfermos. En el plan profesional, es obvio que se trata de un médico experimentado y dedicado, cuyo espíritu de aventura se manifiesta por su enrolamiento voluntario en dos expediciones a tierras lejanas de su Francia natal.

Esto lleva a examinar el otro lado de su personalidad, en el plano personal. Es probable que su formación médica desarrollara su curiosidad científica, su afición por los países exóticos (Argelia, China, México), y, quizá, su sensibilidad artística. Como lo hemos mencionado, aprovecha cada oportunidad para desarrollar investigaciones personales paralelas, como lo hizo en China, o para dedicarse a la pintura, como lo demuestra el documento que nos ocupa, sin ubicarse en una corriente artística precisa. En este sentido, vale la pena subrayar que, si su talento no permite incluirlo entre los artistas destacados del siglo XIX, su afición le proporciona un agudo sentido crítico y cierta prudencia con relación a las piezas posiblemente falsas que cruzaron su camino. Cuando tiene dudas sobre la autenticidad de una de ellas, lo menciona, y podemos comprobar que sólo dibujó aquellas que le parecían interesantes: como la amplia muestra de Melgar,¹⁰ de la cual sólo representó unas cuantas piezas. Su colección personal resulta modesta y no está constituida con relación al valor de los objetos, sino por su significación histórica o cultural.

La ambivalencia entre su rigor científico y su temperamento artístico es precisamente lo que da mayor interés a su manuscrito, en el que cada pieza

10. Eric Taladoire y Jane MacLaren Walsh, "José María Melgar y Serrano ¿Viajero, coleccionista o saqueador?", *Arqueología Mexicana*, núm. 129 (2014): 81-85.

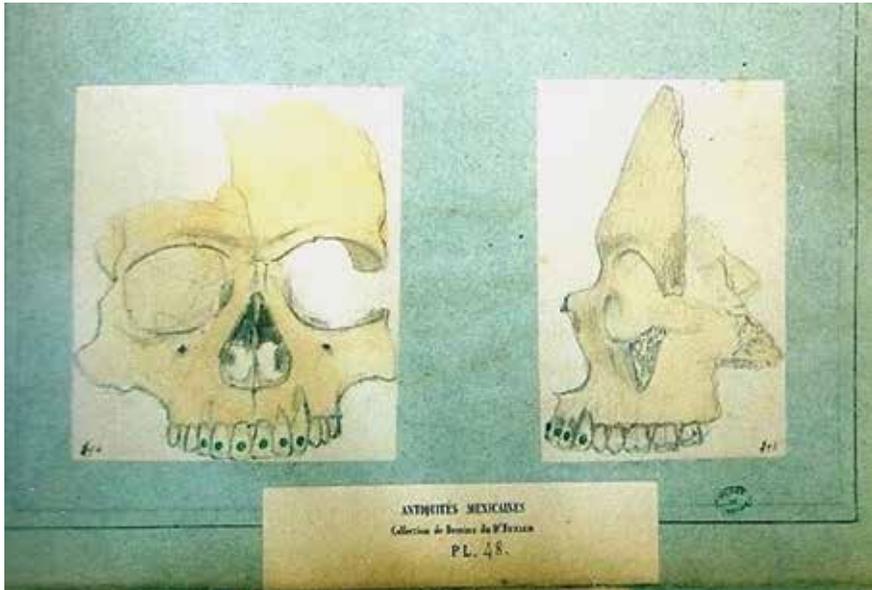


1. Acuarela de una vasija maya de Campeche. Tomada de Fuzier, *Mexique. Collection de dessins d'après nature, faits ou recueillis de 1862 à 1867, par le docteur Fuzier, médecin en chef à l'Ecole Polytechnique, ex Médecin en chef de l'hôpital militaire français de la Vera Cruz. 1^e D'antiquités mexicaines trouvées dans la plupart dans l'Etat de Vera Cruz et d'après leur provenance. 2^e De crânes anciens déformés de types mexicains.* Ms 181, Musée du Quai Branly, fonds précieux, dibujos 415, 416. Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

está representada desde varios ángulos: de frente, de perfil y a veces en planta. Además, cada reproducción viene acompañada de comentarios sobre su procedencia, su aspecto y, cuando resulta factible, su contexto. Cabe mencionar que, a diferencia de los exploradores aventureros de principios del siglo XIX, como Waldeck, Fuzier busca la reproducción fiel y exacta de los detalles, aun si no tiene los conocimientos necesarios para interpretarlos. Lo atestiguan por ejemplo la calidad y la precisión de las acuarelas de una vasija maya de Campeche, con sus glifos (fig. 1) o los detalles de las incrustaciones dentales de un cráneo de Campeche (fig. 2).

El manuscrito

El nombre oficial del manuscrito que nos ocupa es: “La colección de dibujos de objetos materiales, hechos o reunidos en México de 1862 a 1867 por el doctor Fuzier, médico jefe de la Escuela Politécnica, ex médico jefe del hospital militar francés de la Vera-Cruz”. Cuenta con 63 folios que contienen un total de 551 dibujos y acuarelas, acompañados por diez páginas de comentarios y notas sobre cada una de las piezas ilustradas. Entre ellas se encuentran 21 fotos de tipo antropométrico y dibujos de fósiles. Por desgracia, el documen-



2. Dibujo con lápiz y colores de un cráneo encontrado en Campeche. Tomado de Fuzier, *Méxique. Collection de dessins* (vid. fig.1) fol. 46. Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

to, que pertenece en la actualidad a la biblioteca del Museo del Quai Branly, está incompleto, pues, hacia su parte final, faltan aproximadamente siete folios que se encuentran ahora en el Museo de Medicina Militar del Val de Grâce, dado el carácter de su contenido, con 26 ilustraciones referentes a las ciencias naturales y médicas.¹¹

Un somero análisis del manuscrito hace evidente el gran cuidado con que Fuzier lo preparó. En efecto, cada dibujo a lápiz y cada acuarela fueron recortados y pegados en hojas de cartón gris que constituyen un soporte más resistente que el frágil papel utilizado en la época. La totalidad de las imágenes está numerada y remite a los comentarios que se encuentran en las hojas manuscritas. El mismo autor aporta correcciones, cuando constata inexactitudes en relación con la pieza original o cuando considera pertinente aumentar observaciones sobre el dibujo mismo.

11. García Bravo y Taladoire, "Más allá de los archivos de la Comisión Científica en México".

Aunque se sabe que estuvo un tiempo en Tampico y en Campeche, considerando sus obligaciones profesionales, no es factible que tuviera la oportunidad de visitar otros lugares de México. Eso implica que gran parte de las piezas que él dibujó le fueron prestadas por amigos y conocidos que se habían enterado de su interés por el pasado prehispánico y de sus capacidades artísticas. En sus comentarios, nunca falta la información sobre las personas que le prestaron u obsequiaron los objetos. Entre los 21 nombres registrados, la mayoría se refiere a oficiales del ejército francés, tales como el capitán Lardy o varios colegas médicos. Pero llaman también la atención las referencias a coleccionistas conocidos, como Calpini,¹² Gutiérrez y Victory y, principalmente, José María Melgar, el famoso descubridor de la cabeza olmeca de Tres Zapotes. Estos coleccionistas no dudaron en mostrarle sus propias adquisiciones, sabiendo que él trataba de constituir un repertorio y que no tenía interés en coleccionar las piezas por sí mismas. Éste es uno de los aspectos más importantes del manuscrito, ya que ilustra objetos a veces famosos, a veces desconocidos, proporcionando así una fuente inigualable de datos sobre piezas que, sin su registro, quedarían para siempre privadas de contexto.

Cabe aclarar que, a pesar de que el número total de dibujos es de 551, la cantidad de piezas ilustradas es más reducida y corresponde a 378. Eso se justifica por el trabajo sistemático de Fuzier, quien en muchos casos proporciona vistas distintas de la misma pieza (figs. 3a y b). Por ejemplo, numerosas figurillas, como las del Occidente, se encuentran representadas de frente y de perfil para tener una mejor cobertura de los detalles que las caracterizan. En otras ocasiones, el autor ilustra piezas separadas e incluye un dibujo donde figuran los objetos en conjunto. Eso es especialmente válido para las 66 piezas que él mismo excavó en la Isla de Sacrificios.

En los folios, como en sus notas, Fuzier demuestra una lógica implacable y un certero carácter científico. Existen, sin embargo, algunas fallas en su metodología como la ausencia sistemática de escalas métricas y la falta de anotaciones dimensionales. Pero, básicamente, su trabajo presenta las piezas de manera ordenada, clasificadas según su procedencia. Los primeros folios incluyen las pocas figurillas del Occidente a las que tuvo acceso. En seguida, aparecen los objetos del centro de México, en seis folios. La parte más voluminosa del manuscrito está dedicada a

12. Eric Taladoire, "La colección poco conocida de arte prehispánico Zaverio Calpini del Museo Civico de Torino", *Arqueología Mexicana*, núm. 147 (2017): 74-79.



3. Acuarelas de Fuzier de la réplica en madera de la cabeza de Tres Zapotes: a) vista lateral (dibujo n° 282); b) vista frontal (dibujo n° 281). Tomadas de Fuzier, *México. Collection de dessins* (vid. fig. 1). Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

las colecciones de la Huasteca¹³ y de Veracruz,¹⁴ lo que equivale a 32 folios. Los últimos 17 están dedicados a piezas procedentes de Oaxaca, Chiapas y Campeche. Resultaría imposible en un artículo abarcar toda la complejidad de la obra. Además, ya se publicaron en trabajos anteriores numerosas piezas que no necesitan repetirse aquí.¹⁵ Sólo se presentarán a continuación algunas piezas o aspectos representativos de la riqueza y de la diversidad del manuscrito.

13. Rosario Acosta Nieva y Eric Taladoire, “Datos inéditos sobre la arqueología de la Huasteca: documentos antiguos, nuevas aportaciones”, *Arqueología Mexicana*, núm. III (septiembre y octubre de 2011): 72-75.

14. Annick Daneels y Eric Taladoire, “Fuzier: una contribución inédita a la arqueología de Veracruz”, *Arqueología Mexicana*, núm. 98 (2009): 24-29.

15. Taladoire y MacLaren Walsh, “José María Melgar y Serrano ¿Viajero, coleccionista o saqueador?”; Taladoire, “La colección poco conocida de arte prehispánico”; Acosta Nieva y Taladoire, “Datos inéditos”; Daneels y Taladoire, “Fuzier, una contribución”; Bernard y Taladoire, “Historia de dos piezas de estilo olmeca en Europa”, *Arqueología Mexicana*, núm. 132 (2015): 74-75.

La cabeza olmeca de Tres Zapotes y otras piezas de San Andrés Tuxtla

Es bien conocido el descubrimiento del Monumento 'A' de Hueyapan, por José María Melgar y Serrano, en 1862. Se trata, en efecto, de la primera cabeza olmeca de la que publicó varias notas (1869, 1871).¹⁶ Coe,¹⁷ en 1968, reproduce parte del artículo de Melgar, de donde se puede obtener la siguiente información: a una legua y media de una hacienda azucarera cuyo nombre se ignora, en las faldas occidentales de la sierra de San Martín, en un lugar llamado Hueyapan, en el cantón de Los Tuxtlas, se descubrió accidentalmente el monumento. El texto de Melgar viene acompañado de un grabado representando la cabeza vista de lado que, según Stirling,¹⁸ se hizo a partir de una reproducción en madera del original.¹⁹

El documento de Fuzier (fol. 28) proporciona dos dibujos suplementarios de la cabeza en madera: uno de frente y otro de perfil, registrados con los números 281 y 282 (figs. 3a y b). Aunque no disponemos de fechas para situar la cronología de los dos dibujos de Fuzier, éstos fueron, sin lugar a dudas, ejecutados entre 1862 y 1867, o sea varios años antes de la primera publicación de Melgar.

En cuanto a la procedencia del monumento, Fuzier aporta más precisiones:

Dibujo hecho a partir de una reproducción de madera de una enorme cabeza de 2 metros de diámetro, que se encuentra encima de una loma, cerca de Tlaliscoyan o cerca de Cosomoloapan. Cerca de Tlaliscoyan, en la hacienda Beauregard. El señor Melgar, de Vera Cruz, que cree que esta cabeza representa a Moctezuma, la habría comprado. La reproducción en madera no sería exacta.²⁰

16. José María Melgar y Serrano, "Antigüedades mexicanas", en *Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística-Boletín*, 2a época, núm. 1 (1969): 292-297.

17. Michael J. Coe, *America's First Civilization* (Nueva York: American Heritage Publishing, 1968).

18. Matthew W. Stirling, *Stone Monuments of Southern Mexico* (Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin, 1943), 138.

19. Taladoire y McLaren Walsh, "José María Melgar y Serrano ¿Viajero, coleccionista o saqueador?"

20. "Dessin fait d'après une reproduction en bois d'une énorme tête de 2 m de diamètre qui se trouve sur le sommet d'une petite montagne près de Tlaliscoyan, ou près de Cosomoloapan. Près Tlaliscoyan dans l'Hacienda Beauregard. Mr Melgar de Vera Cruz qui croit que cette tête représente celle del Montezuma l'aurait acheté. La reproduction en bois ne serait pas exacte", tomado del manuscrito de Fuzier.

En apenas cuatro líneas queda confirmada la existencia de la reproducción de madera sobre la que se basan sus dibujos, ya que nunca vio él mismo el monumento. Precisa también la procedencia, asociándola al nombre de la hacienda. Los lugares Cosomoloapan, en realidad Cosamaloapan, y Tlaliscoyan corresponden a pueblos vecinos de la región. Por último, demuestra su sentido crítico, poniendo en duda la calidad del modelo de madera, y demuestra que, antes de presentar su hipótesis africana, Melgar había pensado en otras interpretaciones.

En su manuscrito, Fuzier incluye otras piezas compradas por Melgar. Lo más interesante es un grupo de objetos procedentes de la misma zona de Los Tuxtles, porque pudieran resultar asociados a la cabeza. Entre ellos, destaca una curiosa vasija zoomorfa, con un ave dibujada en el borde, también de San Andrés Tuxtla.²¹ Este recipiente trípode con paredes divergentes está adornado con grecas que, aunadas al color crema de la cerámica, hacen pensar en la posibilidad de una pieza olmeca. Fuzier precisa que, al interior de la vasija se encontraron unas vértebras fósiles (que ilustra) y restos de sulfuro de mercurio (cinabrio). Además, dibujó una figurilla antropomorfa en serpentina verde, cuyo aspecto evoca el estilo olmeca, y que también procedería de San Andrés Tuxtla.²² Ambas piezas se encuentran hoy día en colecciones públicas en Europa (respectivamente el Museum für Völkerkunde de Berlín, con el número Ca 7407, y El Palacio Madama en Torino, inv. top. 735).

Las sepulturas de la Isla de Sacrificios

La Isla de Sacrificios, situada a unos 3 km del puerto de Veracruz, es una de las ocho plataformas que emergen del sistema de arrecifes veracruzano. De apenas 340 × 205 m, alberga una gran diversidad de fauna y flora por lo que su interés ecológico es grande. Además, sabemos que desde tiempos prehispánicos ha sido probablemente un sitio funerario privilegiado; su estudio resulta entonces importante para la arqueología de la zona. Sin embargo, el hecho de haber servido como “jardín de aclimatación”, durante la Guerra de Intervención, la expuso a numerosos saqueos intencionales o involuntarios. Es también

21. Bernard y Taladoire, “Historia de dos piezas de estilo olmeca”.

22. Bernard y Taladoire, “Historia de dos piezas de estilo olmeca”; Taladoire, “La colección poco conocida”.

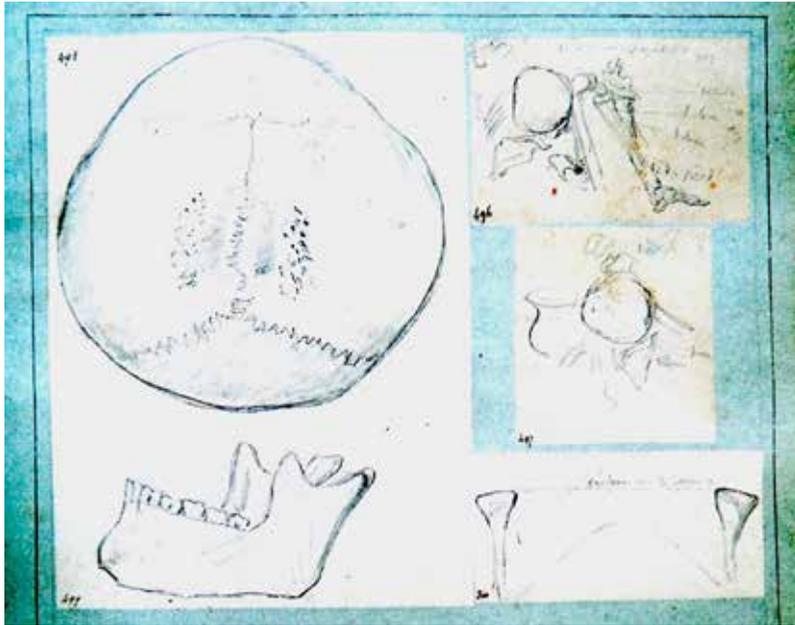
probable que la isla fuera objeto de otros saqueos a lo largo de su historia, tal como lo sugiere la colección Cosmao-Dumanoir que se encuentra en el museo de Cannes. En 1841, el capitán Cosmao-Dumanoir aprovechó la breve estancia de su barco en Veracruz para recuperar objetos arqueológicos saqueados. El interés de la sección sobre la Isla de Sacrificios contenida en el manuscrito de Jean-Baptiste Fuzier reside en que rescata información de la época en que se produjeron los mayores disturbios en su registro arqueológico. Aunque se trate tan sólo de tres sepulturas, éstas representan un interés seguro para el estudio de las prácticas funerarias.

Las tres sepulturas excavadas por Fuzier están identificadas en su manuscrito con los números 3, 5 y 6 (tabla 1). Por desgracia, no menciona el sector de la isla donde fueron encontradas, ni las condiciones del descubrimiento. Por otro lado, la ausencia de descripción precisa impide la obtención de los datos necesarios a la reconstitución exacta de su situación funeraria. Sin embargo, cada entierro se encuentra ilustrado por varios dibujos a lápiz que hacen hincapié en los cráneos. Dado que en los tres casos se trata de segmentos deformados intencionalmente, sería posible que el número de sepulturas excavadas fuera más importante, tal como lo sugiere la cantidad de objetos procedentes de la isla ilustrados en su documento, misma que se eleva a 66 piezas (anexo 1). Es probable que sólo documentara los cráneos que presentaban deformación, debido al interés que esta práctica presenta para la medicina. Tal vez por esta razón no ilustra las sepulturas 1, 2 y 4.

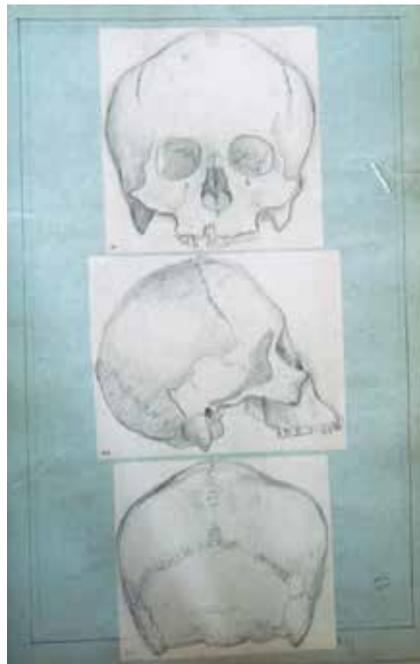
Al tomar en cuenta su limitado talento de dibujante, resulta sorprendente el cuidado y el detalle con que registró dichos cráneos. Es posible que, en este caso, el interés del médico prevaleciera sobre la expresión artística. Estas circunstancias nos permiten desarrollar un análisis más detallado de las tres diferentes deformaciones presentes.

Sepultura 3

Se trata de un solo individuo, al parecer adulto, en posición sedente con las piernas flexionadas. A pesar de contar con ocho ilustraciones, sólo dos de ellas están consagradas al entierro durante la excavación. En uno de los dos dibujos generales de la sepultura se aprecia una ofrenda colocada al costado izquierdo del cuerpo. Se trata, según el esbozo del autor, de una olla de tamaño considerable, pues el cuerpo de ésta parece ocupar un volumen similar al del cráneo (figs. 4a y b).



a)



b)

4. La sepultura 3 de la Isla de Sacrificios: a) dibujos generales; b) diversas vistas del cráneo 3 de la Isla de Sacrificios por Fuzier. Dibujos a lápiz, tomados de Fuzier, *Méxique*.

Collection de dessins (vid. fig. 1).
Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

En el dibujo de perfil de la sepultura se aprecia el hecho de que el cráneo se desprendió de las vértebras cervicales y rodó hacia el tórax, siendo detenido por los fémures que se encontraban en posición vertical. Los pies tenían las plantas sobre el piso. Ambos dibujos están incompletos pues omiten precisar la posición de los miembros superiores y, al igual que el resto, carecen de escala. Es evidente que el autor estaba impresionado por la posición, sedente y flexionada, del cuerpo del difunto, y fue eso precisamente lo que trató de poner en evidencia, olvidando registrar otras características de la posición también importantes.

De las seis ilustraciones restantes, cuatro están consagradas al cráneo y dos a la mandíbula. Esta última se encuentra registrada en norma lateral izquierda y de dorso, en tanto que el cráneo fue dibujado en norma frontal, lateral derecha, dorsal y en planta. Esta detallada cobertura permite apreciar las características de la deformación que resulta muy curiosa, pues en norma frontal se aprecia un ensanchamiento de ambos parietales que debe dar como resultado una medida de diámetro transversal máximo, mucho mayor a la media normal. Se nota también una protuberancia evidente en la parte superior del frontal, a nivel del bregma, lo que aumenta su altura. En norma lateral, el aumento de la altura del frontal se confirma, en tanto que la curva frontal se encuentra aplanada. El occipital no parece afectado. En norma dorsal, de nuevo resalta el ensanchamiento de los parietales. El dibujo en norma vertical revela un desarrollo asimétrico de los parietales, siendo el derecho el más protuberante, lo que confirma una medida anormalmente grande del diámetro transversal máximo. Por el contrario, el diámetro antero-posterior máximo no parece anormal.

Con estos datos en mano, sería interesante tratar de deducir el tipo de aparato usado para producir tal deformación. Dado que los segmentos más afectados son el frontal y los parietales y que el primero presenta una curva anormal, resulta posible que el aparato deformatorio estuviera compuesto por una plaqueta colocada directamente sobre el frontal, entre la glabella y el bregma. Este aditamento pudo sujetarse por correas circundando el cráneo, pasando sobre las orejas, para amarrarlas al nivel de la nuca. Esto explicaría que el occipital no haya sido afectado y que los parietales aumentaran su volumen lateral. Aunque esta posibilidad no explica la protuberancia del sector bregmático del frontal, para la que evidentemente falta un elemento compresor, resulta la única viable a partir de la apreciación de los dibujos. Se podría, en efecto, deducir con mayor precisión el tipo de aparato a partir del estudio del cráneo, pues a partir del simple dibujo, no es posible apreciar los puntos y marcas menores de la compresión.

Sepultura 5

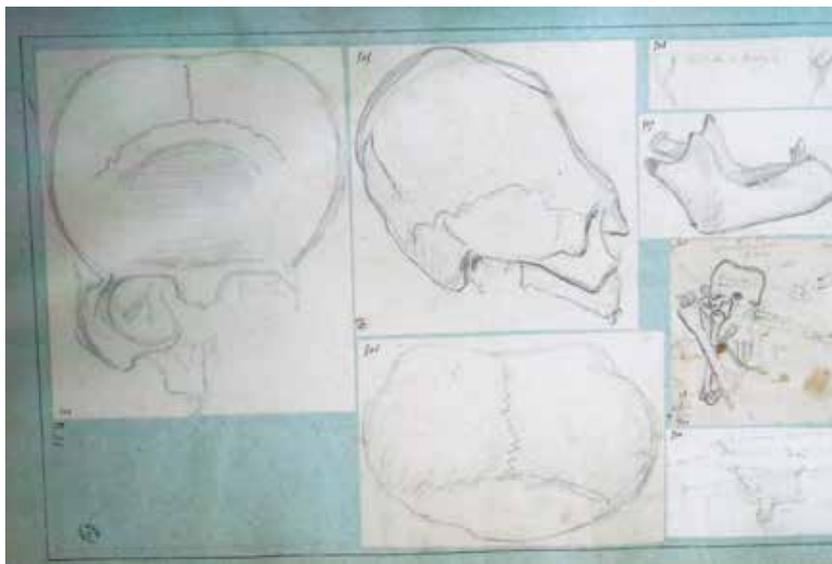
Una vez más, de siete ilustraciones correspondientes a la sepultura 5, sólo una se relaciona con los restos óseos durante su excavación. Por desgracia es tan somera que resulta imposible determinar la posición exacta del difunto. Puesto que los miembros inferiores parecen flexionados y el cráneo se encuentra a menor profundidad que éstos, se podría sugerir que se trata de una inhumación primaria, de un solo individuo colocado en posición sedente. Sin embargo, las notas que acompañan el registro gráfico proporcionan información complementaria sobre las circunstancias del descubrimiento. Fuzier menciona que los restos fueron excavados a dos metros de profundidad y que no parecían estar contenidos en una fosa. ¿Como llegó hasta ahí? ¿Fue tanta su curiosidad que no reparó en la dificultad que implica remover dos metros de tierra con tal de descubrir un entierro? Quizás no. Lo que pudo haber pasado es que al excavar una fosa para unas víctimas del vómito negro, cuya profundidad, por razones de higiene, correspondería aproximadamente a dos metros, encontrara esta sepultura (fig. 5).

Sus notas mencionan también que tanto el cráneo como el resto de los huesos “fueron pasados por gelatina”. Ante la ausencia de información adicional, sólo se puede sugerir que sumergir o barnizar los restos óseos con gelatina fue el método de consolidación usado, ya que menciona que el contacto con la tierra húmeda los había fragilizado.

De los seis dibujos restantes, dos corresponden a la mandíbula: uno en norma lateral derecha y el otro en norma dorsal. En ambos se nota la ausencia casi total de las piezas dentales, quedando *in situ* sólo dos incisivos derechos. Es evidente que no es posible determinar a partir del dibujo si esta pérdida es *postmortem* o *ante-mortem*. Si este último fuera el caso, se trataría de un individuo de edad avanzada.

El cráneo se encuentra ilustrado por tres dibujos en los que se aprecia la falta de la órbita y el maxilar izquierdo, al mismo tiempo que se nota la presencia de sólo dos dientes. Uno de los dibujos carece de orientación correcta, se trata de una visión fronto-vertical que pone en evidencia el desarrollo bilateral de los parietales, que forman dos lóbulos con una depresión a nivel de la sutura sagital. El diámetro transversal máximo que se aprecia en la imagen resulta entonces mayor que la media normal.

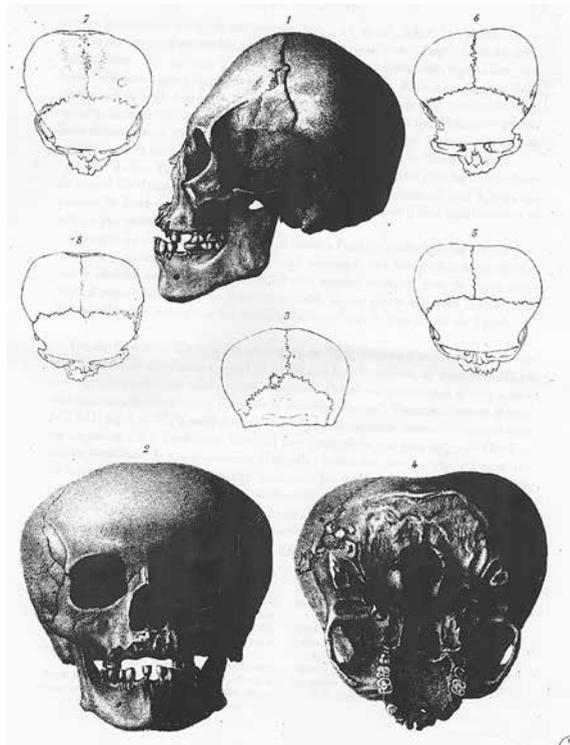
Otro dibujo presenta el cráneo en norma lateral derecha y pone en evidencia su pertenencia al tipo de deformación tabular oblicuo. En efecto, el frontal



5. La sepultura 5 de la Isla de Sacrificios por Fuzier. Dibujos a lápiz, tomados de Fuzier, *México. Collection de dessins (vid. fig. 1)*. Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

cuenta con una fuerte depresión de la curva, que provoca que los arcos superciliares sobresalgan de manera evidente, al igual que la parte superior de la sutura fronto-sagital. El occipital se encuentra también deformado, pues la presión ejercida sobre su escama produce una verticalización. El resultado de estas dos fuerzas encontradas, sobre el frontal y el occipital, produce un cráneo cuyo diámetro antero-posterior máximo es más reducido que el de un cráneo normal. Al mismo tiempo, como resultado de las presiones antes mencionadas, los parietales, además del desarrollo bilateral, presentan un desarrollo vertical importante. Esto da como resultado una altura basion-bregma mucho mayor que la normal. En esta misma ilustración aparece una protuberancia a nivel de la parte media de la sutura sagital, pero la imprecisión del dibujo no permite obtener mayores detalles.

La ilustración correspondiente a la norma vertical confirma lo arriba observado, es decir, un ensanchamiento lateral de los parietales, así como una fuerte compresión fronto-occipital, lo que da como resultado un cráneo con un diámetro transversal máximo mucho más desarrollado que el diámetro antero-posterior máximo. El séptimo dibujo resulta ilegible debido a su reducido tamaño, así como al trazo fino y la dureza del lápiz utilizado en su ejecución.



6. Los cráneos de las sepulturas 3 y 5 de la Isla de Sacrificios dibujados por Hamy, tomados de Ernest Théodore Hamy; *Mission Scientifique au Mexique et dans l'Amérique Centrale*, vid. n. 23, lám. X, figs. 7, 8.

Este tipo de deformación implica un aparato deformatorio que ejerciera dos presiones localizadas en el frontal y el occipital. Bien que la del occipital pudiera corresponder a una plaqueta de madera, la del frontal debería ser diferente. En efecto, dada la fuerte depresión de la curva frontal, la presión en este sector no pudo haber sido ejercida por una plaqueta, lo que daría como resultado una forma recta, sino por un aparato convexo que produzca tal concavidad. La falta de una imagen correcta correspondiente a la norma frontal o dorsal imposibilita el análisis del tipo de correas utilizadas para sostener ambos planos de presión.

En su publicación “Anthropologie du Mexique”, Hamy (figs. 7, 8)²³ estudió en exclusiva los cráneos de las sepulturas 3 y 5 que pudo manipular físicamen-

23. Ernest Théodore Hamy, *Mission Scientifique au Mexique et dans l'Amérique Centrale*, ouvrage publié par ordre du Ministre de l'Instruction Publique. *Recherches zoologiques publiées sous la direction de M. H. Milne Edwards, membre de l'Institut. Première partie. Anthropologie du Mexique* (Paris: Imprimerie Nationale, 1891).

te (fig. 6). Los cráneos excavados durante la intervención se encuentran en la actualidad en las colecciones del Museo del Hombre en París, incluyendo los publicados por Hamy.²⁴ Sus descripciones confirman nuestras observaciones sobre dibujo, apoyadas, además, por las cifras de las mediciones que efectuó sobre estas dos piezas.

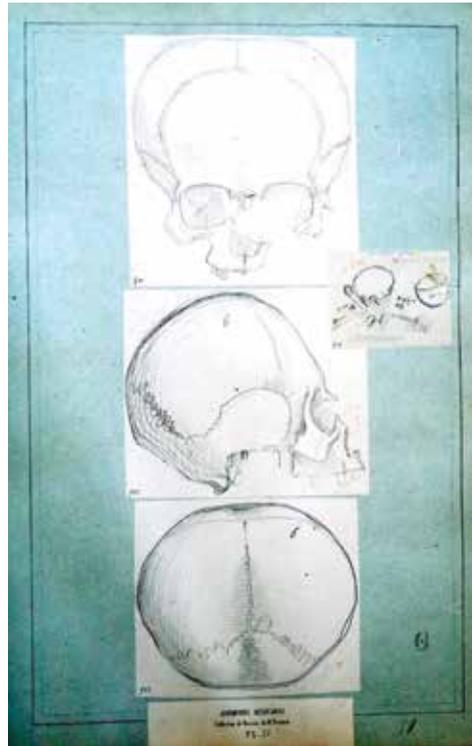
Sepultura 6

Esta sepultura está ilustrada por apenas cuatro imágenes, una sola de las cuales corresponde a la posición del individuo. Se trata de un dibujo diminuto e incompleto que sólo deja entrever un cráneo en medio de unos huesos largos colocados de manera vertical y una vasija al costado derecho del mismo. A partir de tan escasa información, se podría deducir que el cuerpo se encontraba en posición sedente y probablemente flexionada, dada la posición de los huesos largos. Ninguna nota acompaña esta ilustración (fig. 7).

En cambio, el cráneo deformado se encuentra dibujado en norma frontal, lateral derecha y vertical. La falta de dibujo de la mandíbula podría ser el resultado de su ausencia física o de un olvido del autor. En norma frontal se hace evidente que el cráneo 6 presenta un desarrollo bilateral de los parietales, mismo que se encuentra confirmado por el dibujo en norma vertical. Esto da como resultado, al igual que para los cráneos 3 y 5, un diámetro transversal máximo anormalmente amplio.

El análisis de la ilustración en norma lateral derecha revela una presión fronto-occipital que clasifica su deformación como tabular oblicua. Pero a diferencia del cráneo 5 que presenta una altura importante de la bóveda craneana, para el cráneo 6 esta altura es mucho menor, debido a que el plano de compresión del occipital se encuentra probablemente entre el opistocráneo y el opistion. Este plano de compresión pudo corresponder a un aparato recto, colocado de manera tangencial a la curva occipital inferior. El mismo tipo de aparato pudo utilizarse en el frontal, donde se aprecia un aplanamiento a nivel de la curva que comenzaría desde la glabella sin tocar la sección bregmática que, como consecuencia de la presión de la curva, se convierte en el punto más alto del crá-

24. María Haydeé García Bravo, "Colecciones antropológicas decimonónicas. La puesta en escena de la racialidad", en Elke Köppen y Norma Blázquez Graf, coords., *Memorias de las Jornadas Anuales de Investigación 2014* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015), 85-103.



7. Diversas vistas del cráneo 6 de la Isla de Sacrificios por Fuzier. Dibujos a lápiz, tomados de Fuzier, *Méxique. Collection de dessins* (vid. fig. 1). Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

neo. Podría haberse tratado de una plaqueta colocada en forma directa sobre las cejas, abarcando los dos primeros tercios del frontal.

<i>Núm.</i>	<i>Folio</i>	<i>Dibujo</i>	<i>NMI</i>	<i>Posición</i>	<i>Ofrendas</i>
3	48, 49	496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503	1	Sedente	1
5	50	504, 505, 506, 507, 508, 509, 510	1	Sedente ¿?	Ninguna ¿?
6	51	511, 512, 513, 514	1	Sedente ¿?	1

Tabla 1. Los entierros de Isla de Sacrificios, dibujos y ofrendas asociadas.

Una vez más en los dibujos se nota la ausencia de numerosas piezas dentales. De hecho, sólo parecen estar presentes un incisivo lateral derecho, un canino y un molar del mismo lado, aunque en otra de las ilustraciones aparecen dos molares. Ante la falta de notas escritas, no se puede saber si su pérdida

fue *ante o postmortem*, por lo que carecemos de indicios en cuanto a su edad al momento de la muerte.

La descripción detallada de las deformaciones craneanas presentes constituye un aporte significativo al conocimiento de esta práctica osteo-cultural en la región. Es de mencionar que, considerando la importancia del sitio en el contexto prehispánico, las publicaciones que le conciernen son escasas. Entre ellas, sólo podemos mencionar una nota de Batres,²⁵ dos artículos de Du Solier y un estudio más amplio de Medellín Zenil, lo que no refleja cabalmente su importancia arqueológica como cementerio prehispánico.

El cráneo de cuarzo de la colección Calpini

Entre las piezas más problemáticas del manuscrito figura un pequeño cráneo de cuarzo (fol. 5, dib. 43). Según Fuzier, este objeto pertenecía a Zaverio Calpini, un coleccionista quien lo recolectó o lo compró en el centro de México²⁶ y que dio partes de sus piezas al Museo Civico de Torino (Palazzo Madama). El cráneo forma parte actualmente de las colecciones del Palazzo Madama, con el número top. 731. El mismo folio incluye otras 11 piezas de la colección Calpini (cuadro 2).²⁷ En sus comentarios, Fuzier precisa: “cráneo en cuarzo ahumado, con un agujero para colgar”.²⁸ El dibujo representa un pequeño cráneo de cuarzo con una depresión en su parte superior.

<i>Fuzier</i>	<i>Descripción somera</i>	<i>Torino</i>
Fol. 5, dib. 41	Máscara en serpentina muy pulida	Top. 736
Fol. 5, dib. 42	Cabeza de halcón en piedra café	Top. 540
Fol. 5, dib. 43	Cráneo humano en cristal de roca	Top. 731

25. Leopoldo Batres y Zelia Nuttall de Pinard, *La Isla de Sacrificios* (México: Tipografía Económica, 1910); Wilfrido Du Solier, “Isla de Sacrificios (entierros)”, *Revista de Educación* (1938); *A Reconnaissance on Isla de Sacrificios. Veracruz, México*, Notes on Middle American Archaeology and Ethnology I-14 (Washington: Carnegie Institution of Washington, 1943): 63-80; Alfonso Medellín Zenil, *Exploraciones en la Isla de Sacrificios* (Jalapa, Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz: 1955).

26. Taladoire, “La colección poco conocida de arte prehispánico”.

27. Bernard y Taladoire, “Historia de dos piezas”.

28. *Tête de mort en cristal de roche fumé, transpercée pour la suspendre*, Dibujo número 43, fol. 5. Calpini, México.

<i>Fuzier</i>	<i>Descripción somera</i>	<i>Torino</i>
Fol. 5, dib. 44	Cúpula en obsidiana muy pulida	Top. 1245
Fol. 5, dib. 45	Placa circular en turquesa	
Fol. 5, dib. 46	Tubo de jadeíta	Top. 497
Fol. 5, dib. 47	Tentetl en obsidiana	
Fol. 5, dib. 48	Tentetl en obsidiana	Top. 490 ?
Fol. 5, dib. 49	Tubo en obsidiana	Top. 497
Fol. 5, dib. 50	Pieza central de collar en serpentina verde	Top. 503
Fol. 5, dib. 51	Pieza central de collar en serpentina verde	Top. 498
Fol. 5, dib. 51 bis	Figurilla de jade verde	Top. 735
Fol. 40, dib. 394	Placa de jade verde pulida, maya	Top. 728

Tabla 2. Las piezas de la colección Calpini dibujadas por Fuzier y actualmente en el Palazzo Madama de Torino.

Desde mediados del siglo pasado, el tema de los cráneos de cristal ha provocado una amplia controversia entre científicos y partidarios del movimiento *new age*, de la que los trabajos de Jane Walsh²⁹ presentan una reseña completa. Todo empieza en 1943, cuando Mitchell-Hedges menciona que su hija descubrió un cráneo en cristal de roca en Lubaantun en 1924. Según los miembros de este movimiento esotérico, existen 13 cráneos, que poseen poderes paranormales. A pesar de que el investigador Joe Nickell comprobó que Mitchell-Hedges obtuvo el cráneo en una venta en Sotheby en 1943 por el precio de 400 libras esterlinas, muchos adeptos siguen convencidos de su autenticidad.

En 1966, estudios científicos controlados por el Museo Británico comprobaron que muchos de estos cráneos presentan marcas de pulidoras modernas, inventadas a finales del siglo XIX. Estudios complementarios de la Smithsonian Institution³⁰ lograron establecer que varios de ellos pertenecieron al anticuario francés Eugène Boban, quien los obtuvo en Alemania, donde fueron fabricados entre 1867 y 1897. Boban trató de vender a la Smithsonian uno de ellos, de

29. Jane MacLaren Walsh, "Crystal Skulls and Other Problems: Or, 'Don't Look it in the Eye'", en Amy Henderson y Adrienne L. Kaeppler, eds., *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representation at the Smithsonian* (Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, 1997), 116-139; Jane MacLaren Walsh y Brett Topping, *The Man Who Invented Aztec Crystal Skulls. The Adventures of Eugène Boban* (Nueva York/Oxford: Berghahn, 2019).

30. MacLaren Walsh, "Crystall Skulls and Other Problems".

tamaño más importante y sin ninguna cavidad superior, afirmando con falsedad que la pieza pertenecía a la antigua colección Fuzier.³¹

Resulta entonces muy probable que Boban, enterado de la presencia de un cráneo entre los dibujos de Fuzier, se implicara en el proceso de falsificación y aprovechara el nombre ilustre del doctor para conferir cierta “autenticidad” a la pieza que intentó vender a la Smithsonian. En todo caso, no cabe duda que el cráneo del catálogo de Fuzier no corresponde a ninguna de las falsificaciones posteriores, pues ya existía antes de 1867 en la colección Calpini. Sin embargo, Jane Walsh³² señala que se registraron varios ejemplos de tales cráneos anteriores a la intervención de Boban, que serían también falsificaciones. ¿El cráneo ilustrado por Fuzier sería también el producto de una falsificación?

Una figurilla de Jaina

Las figurillas de Jaina y de la costa de Campeche rara vez ilustran elementos arquitectónicos. Los únicos ejemplares que se han podido encontrar hasta la fecha son algunas piezas ilustradas por Corson,³³ que representan personajes sentados en especies de tronos. Además, una pieza del Museo Nacional de Antropología³⁴ nos muestra a un individuo ricamente ataviado, sentado en un sillón muy elaborado y acompañado de dos enanos localizados a cada lado de la base (fig. 8a).

Llama entonces la atención la figurilla dibujada por Fuzier (fig. 12a) correspondiente al número 484 (fol. 46). Según sus notas, procede de la costa de Campeche y forma parte de un lote de objetos que incluye varios recipientes, otras figurillas y hasta un cráneo (fol. 48), que atestiguan del origen funerario de ciertas piezas (fig. 2). No tenemos el nombre del donador, pero sabemos

31. Pascal Riviale, “Eugène Boban, ou les aventures d’un antiquaire au pays des Américanistes”, *Journal de la Société des Américanistes*, t. 87 (2001): 351-362.

32. MacLaren Walsh, “Crystall Skulls and Other Problems”.

33. Christopher Corson, *Maya Anthropomorphic Figurines from Jaina Island, Campeche*, t. 1. (Ramona, Cal.: Ballena Press Studies in Mesoamerican Art, Archaeology and Ethnohistory, 1976).

34. Martha Foncerrada de Molina y Amalia Cardós de Méndez, *Las figurillas de Jaina, Campeche, en el Museo Nacional de Antropología* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988), lám. 29.



8. a) Figurilla de Campeche, dibujo de Fuzier n°484 (fol. 46, acuarela). b) Figurilla de Campeche de la colección Fuzier. Dibujos de Boban, *The Boban Collection of Antiquities, Curios and Coins, also Books, Manuscripts and Printed*. (Nueva York: George A. Leavitt & co. New York. 1886), núm. 171.

que un tal Thuillier y el capitán Lardy proporcionaron a Fuzier varios objetos de Yucatán y de Campeche. Los comentarios del autor son los siguientes:

Muy extraña pieza de cerámica fina, roja. Representa un héroe o un dios arrodillado. En su cabeza se ve la piel de un animal. Un collar. Una especie de escudo recubre su abdomen. Está dispuesto encima de una especie de trono, sostenido por dos cariatídes arrodilladas. La de la derecha tiene también un penacho en forma de cabeza de animal. La pieza constituye un conjunto bien constituido, y presenta una composición que no he visto en ninguna otra pieza. Se trata tal vez de una trinidad divina, tal como existe en otras religiones.³⁵

El dibujo de Fuzier permite una descripción un poco más detallada. Como él mismo lo menciona, la figurilla representa tres personajes, dos arrodillados

35. “Très remarquable pièce en terre cuite fine rouge. Représente un héros ou un dieu accroupi. Sur sa tête se voit la dépouille d’un animal. Collier. Une sorte d’écusson couvre l’abdomen; est placé sur une sorte de trône soutenu par deux sortes de cariatides accroupies. Celle de droite a aussi pour coiffure la tête dépouillée d’un animal. Le tout forme un ensemble bien groupé et qui respire un art de composition que je n’ai vu dans aucune autre pièce. Représente peut-être une trinité divine analogue à celles d’autres religions”, en manuscrito de Fuzier.

y el tercero con las piernas cruzadas. El individuo central está dispuesto encima de un trono, o posiblemente de un templo, ya que la fachada presenta una bóveda característica de la arquitectura maya. Ambos lados de la fachada están decorados con círculos y grecas. Los dos personajes laterales llevan un *maxtlatl*, collares, orejeras y penachos, mientras que el central, barbudo, tiene un vestuario similar, pero más rico.

Hacia 1891, cuando Boban compró la colección de Fuzier a su heredera,³⁶ esta figurilla formaba parte de la transacción. Él la menciona en su catálogo de 1886, con el número 171, y confirma que se trata de la misma pieza, al dar el nombre de Fuzier como propietario original.³⁷ El dibujo que Boban dejó es de muy mala calidad (fig. 12b) y el texto que lo acompaña es una descripción errónea. Puesto que Boban la propuso a la Smithsonian sin que la ins-

36. Susana Guimaraes, *Le Musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIXe siècle*, Mémoire de Maîtrise (Paris: Centre de Recherches en Archéologie Précolombienne. Université de Paris 1, 1994); Riviale, "Eugène Boban, ou les aventures d'un antiquaire".

37. "Terracotta roja de tres dioses, formando una trinidad. Dos figuras sentadas, entre ellas las columnas de la puerta de un templo, cubiertas de jeroglíficos. Arriba de las columnas, parcialmente soportado por las dos figuras de abajo, está sentado Cuculcán, el dios principal. Sus manos están puestas sobre sus rodillas, su cara presenta una barba escasa, bien modelada, y tiene una expresión de fuerza y de tranquilidad. Su cabeza está cubierta por la de un venado, alrededor de su cuello está puesto un collar de perlas que se termina sobre su pecho con una cabeza humana o un cráneo. Un vestido con motivos entrecruzados cae entre sus piernas cruzadas. Aparte un *maxtlatl* sin motivos, la deidad masculina de la izquierda está desnuda, y sólo lleva un collar de tres cuentas. La deidad masculina de la izquierda está desnuda, y sólo lleva un collar de tres cuentas. La deidad de la derecha lleva una falda, su cuello está decorado con un collar similar al de la figura central. Reparado atrás, una columna fragmentada, por lo demás perfecta. 18 x 15. El Sr. Boban la considera en todos respectos una de las piezas más curiosas y valiosas de su colección. Era originalmente propiedad del Dr. Fuzier".

(171- Red terra-cotta of three gods, forming a trinity. Two figures, in seated postures, between them the pillars of a temple gate, covered with hieroglyphs. Above the pillars and partly supported by the two lower figures is seated Cuculcan, the principal god. His hands rest upon his knees, the face is slightly bearded, well modeled, and wears an expression of strength and repose; his head is covered with a deer's head, around his neck is fastened a collar of pearls terminating over his breast with a human head or skull; an apron of checkered pattern falls between his crossed legs. With the exception of a plain apron, the male deity at Cuculcan's left is naked, he wears necklace of three pearls; the goddess at his right wears a skirt, her neck is ornamented with necklace similar to the one worn by the central figure. Back mended, one column chipped, otherwise perfect. 18 x 15. M. Boban considers this in every respect one of the most curious and valuable pieces of his collection; it was originally the property of Dr. Fuzier), en Boban.

titución se mostrara interesada, esta figurilla estuvo probablemente presente en la subasta que Boban organizó en 1887. Se desconoce el paradero actual de esta pieza.

El aspecto particular de esta figurilla podría sugerir que se tratara de una falsificación, sobre todo considerando que otras piezas dudosas se encuentran entre los objetos de Campeche que Fuzier dibujó. Pero, tanto la presencia de fragmentos de cráneo que implica un contexto funerario bien documentado en Jaina, así como la existencia de la figurilla del Museo Nacional de Antropología, dejan abierta la hipótesis de que se trata de uno de los pocos ejemplares del arte de Jaina que representan elementos arquitectónicos.

La placa de jadeíta de la colección Calpini

En el museo del Palazzo Madama, en Torino, figura una pequeña placa de jadeíta (fig. 9), posiblemente fragmentada, registrada en el catálogo con el número 21 (Inv. top. 728). Mide $10,5 \times 15,5$ cm. Representa a un personaje sentado, mirando a su derecha, con un rico penacho de plumas y un collar.

Esta pieza, que procede también de la colección Calpini, aparece en los cuadernos de Fuzier con el número 394 del fol. 40 (fig. 9a). Fuzier comenta al respecto:

Muy bonita placa de jade verde pulido. Representa a un guerrero. El perfil del individuo se encuentra generalmente en Palenque y en Yucatán. La placa tiene un espesor promedio de 12 a 15 mm. Perforada transversalmente en su diámetro máximo de una canal estrecho, lo que debía permitir colgarla como adorno. Nos podemos preguntar cómo se ha podido perforar una piedra tan dura. El hierro y el acero eran desconocidos para los antiguos pueblos americanos. Pertenece al Señor Calpini quien, durante una estancia en Veracruz, me la confió para dibujarla.³⁸

38. “Très jolie plaque en jade vert très polie. Représente un guerrier. Le profil de la face est celui que l’on trouve généralement à Palenque et au Yucatan. La plaque a une épaisseur moyenne d’environ 12 à 15 millim. Est percée transversalement et dans son plus grand diamètre d’un canal étroit (diamètre d’une plume d’oie), ce qui permettrait sans doute de le suspendre au cou comme ornement. On se demande comment cette perforation a été obtenue, le fer et l’acier n’étant pas connu des anciens peuples de l’Amérique. Appartient à Mr. Calpini qui, de passage à Veracruz, me l’a confiée pour que je la dessine”, en el manuscrito de Fuzier.

a)



b)



9. a) La placa de jadeita del Palazzo Madama, Torino (Top. 728). Cortesía del Palazzo Madama. b) La acuarela de Fuzier, *Méxique*. *Collection de dessins* (vid. fig. 1), fol. 40, dib. 394. Musée du Quai Branly, París. Foto del autor.

Si la perforación no se nota en la foto, Fuzier la ubicó de manera cuidadosa. Notamos de paso que la referencia a las representaciones humanas de Palenque implica que, además de dibujar, Fuzier tomaba el tiempo necesario para documentarse.

Sabemos que Calpini no viajó a la zona maya, por lo que podemos suponer que compró la placa en México. La referencia a Palenque como lugar de procedencia correspondería más bien a una aproximación, ya que este tipo de placa resulta más característica de la región de Nebaj, en Guatemala.³⁹

El devenir de las piezas

Como se había mencionado con anterioridad, el trabajo de Fuzier no estaba alimentado por un afán de colección de piezas prehispánicas de valor monetario, sino por una curiosidad genuina por conocer la cultura antigua del lugar donde se encontraba por cuestiones de trabajo. Es por ello que sólo guardó para sí mismo un número relativamente reducido de objetos que no son ni los más bellos, ni los más prestigiosos.⁴⁰ De hecho, como se puede constatar en sus donaciones al Museo del Hombre de París (ahora en el Museo del Quai Branly), su interés estaba sobre todo focalizado en piezas óseas, en particular en cráneos humanos, susceptibles de aportar un conocimiento técnico-médico, como en el caso de las deformaciones craneanas artificiales. El Museo del Hombre conserva 43 cráneos y fragmentos óseos entregados por Fuzier, entre ellos probablemente todos los que encontró en la Isla de Sacrificios.⁴¹ Ya que su álbum incluye 21 dibujos de vestigios óseos, se puede considerar que se ha podido relocalizar la mayor parte de los restos humanos ilustrados.

Las piezas arqueológicas que pasaron por sus manos para ser registradas en dibujos o acuarelas fueron sistemáticamente restituidas a sus propietarios, varios de los cuales eran mexicanos, por lo que muchos objetos permanecieron quizás en su lugar de origen. Como ejemplo de lo anterior están las piezas del Museo Nacional de Antropología,⁴² del Museo de la Cultura Huasteca Ciudad Made-

39. Adrian Digby, *Maya jades, revised edition* (Londres: Trustees of the British Museum, 1972).

40. Comunicación personal con Marie-France Fauvet, 2009.

41. García Bravo y Taladoire, "Más allá de los archivos de la Comisión Científica en México".

42. Du Solier, "Descripción de los diferentes tipos de cabecitas de barro cocido encontradas por la expedición científica mexicana", informe inédito (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, s. f.).

ro⁴³ y de la Municipalidad de San Andrés Tuxtla en Veracruz. Fuzier conservó en particular los restos óseos, unas figurillas y algunos recipientes de sus excavaciones en la Isla de Sacrificios, en El Tejar y probablemente en Campeche.⁴⁴ La mayor parte de su colección fue objeto de donaciones al Museo del Louvre (que se rehusó a aceptarlas), al Museo Broca, al Museo Antropológico del Jardín des Plantes o al Museo del Servicio de Salud Militar del Val de Grâce.⁴⁵

Por otro lado, algunas piezas se trasladaron a Europa por las personas que las pillaron o recolectaron, y cierto número de ellas se encuentra hoy día en colecciones públicas de museos como el Museo de los Jacobinos de Auch, en el suroeste de Francia,⁴⁶ o el Palazzo Madama de Torino (la colección Calpini, tablas 2 y 3).

<i>Lugar</i>	<i>Donador</i>	<i>Tipo de pieza</i>	<i>Cantidad</i>
Museo del quai Branly	J-B. Fuzier	4 fragmentos de hueso 1 pendiente de cerámica 1 sello de cerámica 6 cuchillos de obsidiana 6 fragmentos de cuchillo	18 objetos
Museo del quai Branly	No identificado	1 fragmento de yugo 1 recipiente zoomorfo, policromo (Huasteca n°71.1893.4.1) 1 cuenco (Isla de Sacrificios) 1 cuenco policromo (Campeche) 1 estatua femenina (C-5274-32.680.173) 4 fragmentos de hueso	9 objetos
Museo del Hombre, París Departamento de Antropología	J-B. Fuzier	36 cráneos humanos + fragmentos de 2 esqueletos	43 objetos
Museo Nacional de Antropología, México	No identificado	13 cabecitas (Veracruz)	13 objetos

43. Acosta Nieva y Taladoire, "Datos inéditos".

44. Hamy, *Mission Scientifique au Mexique*.

45. Claire Fredj, "François Jean-Baptiste Fuzier (1824-1880), un médecin-anthropologue à Veracruz" (Ponencia presentada en el coloquio sobre la Intervención francesa en México, París, noviembre de 2008).

46. Pascal Mongne, *Trésors Américains. Collections du Musée des Jacobins d'Auch* (París: Editions du Griot, 1988).

<i>Lugar</i>	<i>Donador</i>	<i>Tipo de pieza</i>	<i>Cantidad</i>
Museo de la cultura Huasteca Ciudad Madero (Tamaulipas)	No identificado	Escultura antropomorfa	1 objeto
Parque municipal de San Andrés Tuxtla, Veracruz	No identificado	Cabeza olmeca de Tres Zapotes	1 objeto
Smithsonian Institution of Washington	Fuzier y Boban	7 vasijas en cerámica Una figurilla de El Tejar	8 objetos
American Museum of Natural History, Nueva York	¿?	Estatua femenina	1 objeto
Museo de los Jacobinos, Auch, Francia	Fuzier	1 incensario	1 objeto
Museo de los Jacobinos, Auch, Francia	Gutiérrez y Victory	Varias piezas	¿?
Museo Etnológico de Berlín	Bernardo Melgar	Recipiente zoomorfo olmeca, San Andrés Tuxtla	1 objeto
Palazzo Madama de Torino	Calpini	Figurilla olmeca de piedra verde, San Andrés Tuxtla (véase tabla 2)	11 objetos (+)
Museo Galletti di Domodosolla	Calpini	Desconocido	¿?
Museo de la Universidad de Pennsylvania	Fuzier y Boban	Fragmento de recipiente con una representación humana	1 objeto (+)
Total de piezas localizadas			109+

Tabla 3. Lista de piezas arqueológicas ilustradas por Fuzier y localizadas en museos de México, Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos, o sea un total de más de 109 sobre las 378 representadas en el manuscrito.

Eugène Boban vendió a la Smithsonian Institution of Washington por lo menos siete piezas, incluyendo tres procedentes de las excavaciones de Fuzier en la Isla de Sacrificios. Según la información comunicada por Jane McLaren Walsh,⁴⁷ se trata de las piezas siguientes (tabla 4).

47. Jane McLaren Walsh, comunicación personal, 2005.

<i>Pieza</i>	<i>Fuzier</i>	<i>Boban</i>	<i>Holmes</i>
Olla con cuello decorado, Isla de Sacrificios	n° 95, 96, 97, 98, folio 14	n° 132974, coll. Boban n°12	Record Unit 7084, Box 1
Vaso cilíndrico pintado, Isla de Sacrificios	n° 101, folio 15		
Olla color café con motivos pintados, Isla de Sacrificios		132969, coll. Boban n°30	
Tepalcate gris			
Recipiente cilíndrico gris, Yucatán	n° 445, folio 43	n°132967	
Cuenco grisáceo, Yucatán		n° 132966, coll. Boban n° 182 o 166?	
Figurilla, El Tejar	Folio 24, dib. 233 y 234	n° Boban 255?	Record Unit 7084, Box 1

Tabla 4. Lista de las piezas dibujadas por Fuzier, en la Smithsonian Institution of Washington.

El recipiente cilíndrico gris de Yucatán (n° 445, fol. 43) posiblemente se ha quebrado después de que Fuzier lo dibujara (fig. 10). En los papeles de Holmes se nota la presencia de una figurilla, también dibujada por Fuzier, que proviene de sus excavaciones en El Tejar. No sabemos todavía si la compró la Smithsonian.

En la subasta consecutiva a la muerte de Fuzier, donde Boban adquirió la mayor parte de la colección, otros coleccionistas como el conde de Lestrangle compraron algunas piezas que entraron así en los circuitos de las colecciones privadas y finalmente se ha perdido la pista de algunas de ellas.

Como se puede apreciar, el número de piezas identificadas y localizadas, aunque en aumento regular, es todavía limitado en comparación con el trabajo llevado a cabo por Fuzier. ¿Pero cuántos de los objetos registrados en su manuscrito se encuentran en bodegas de diferentes instituciones, tanto en el continente americano como en el europeo, sin que se tenga idea de su proveniencia, contexto o pertenencia cronológica? Según Jane McLaren Walsh,⁴⁸ tres piezas de la colección Fuzier se encontrarían en el Museo de la Universidad de Pennsylvania. Por lo menos, la presencia de un fragmento de un recipiente con una

48. Jane McLaren Walsh, comunicación personal, 2005.



10. Recipiente cilíndrico gris, ahora en la Smithsonian Institution of Washington. Fuzier, *Méxique. Collection de dessins* (vid. fig. 1), n° 445, f. 43). Cortesía de Jane Walsh.

representación humana, procedente de Puebla (Fuzier, fol. 7, dib. 55), registrada con el n° L.82-281, está confirmada. Otra pieza, una olla con una representación humana grotesca, entró a las colecciones del Royal Ontario Museum a principios del siglo pasado, con el número 21882. Hasta la fecha, no se ha podido localizar. Llama la atención el término grotesca, muy en conformidad con el interés personal del médico.

El interés del manuscrito

Aunque su fama de dibujante se había extendido de la región de Veracruz hasta otras partes de México, Fuzier está lejos de ser considerado un artista importante de su siglo. En efecto, algunos de sus bocetos presentan pequeñas imprecisiones, atribuibles al ojo europeo no familiarizado con la estética prehispánica, lo que modifica ligeramente la apariencia de algunas piezas. Tal sería el caso de las urnas zapotecas cuya iconografía compleja necesita una comprensión que sobrepasa los escasos conocimientos de Fuzier. Al contrario, cuando se trata de vasijas, de cráneos, logra dibujarlos sin dificultad. Sin embargo, su identificación

resulta posible para el especialista en el tema o la región que representa la imagen estudiada. Además, los objetos ilustrados están siempre acompañados por la información de su procedencia, aunque ésta sea a veces aproximada. Tal es el caso de las pocas piezas del Occidente, encontradas “entre Tepic y Guadalajara”, lo que implica una vasta área geográfica de investigación, pero que facilita, al menos, su ubicación regional. Como es evidente, no se puede culpar al autor de tales lagunas en el conocimiento, ya que tuvo siempre la conciencia científica necesaria para registrar la información proporcionada por los propietarios.

Aun tomando en cuenta los inconvenientes arriba mencionados, es innegable que la obra de Jean-Baptiste Fuzier suministra datos inestimables de los que, sin su intervención, no tendríamos noticia. Recordemos que aunque Melgar descubrió la cabeza monumental de Tres Zapotes, Fuzier fue el primero en dibujarla y documentarla. Además, durante sus excavaciones en la región de Veracruz descubrió 116 piezas, procedentes de sitios entonces desconocidos y quizás parcialmente destruidos en el presente, como El Tejar.⁴⁹

Sus exploraciones se llevaron a cabo con un rigor científico raro para su época: describe con detalle su metodología, ilustra correctamente el material y, con la sola excepción de la Isla de Sacrificios, localiza con precisión los pozos. En efecto, en sus trabajos de la Isla de Sacrificios, omitió cierta información relevante, pero obtuvo una colección consecuente por el volumen importante del material recuperado. Esto constituye una aportación valiosa, tanto para la arqueología, pues registró la posición de los cuerpos inhumados, como para la antropología física, ya que dibujó de manera detallada las diferentes modalidades de deformación craneana.

Se podrían citar otros ejemplos de los aportes de su manuscrito, pero resulta más conveniente abordar el tema general del valor histórico y arqueológico de los archivos del periodo de la intervención. Como se ha mencionado con anterioridad, el fracaso de la Guerra de Intervención provocó, por varios años, una ruptura en las relaciones entre Francia y México. Este lapso fue suficiente para ignorar muchos de los descubrimientos, tanto de los miembros mexicanos como de los franceses que colaboraron con la Comisión Científica francesa. Para citar sólo algunos ejemplos, son muy escasas, aún en México, las menciones al trabajo de Ramón Almaraz⁵⁰ que excavó en Teotihuacan. Dicha

49. Daneels y Taladoire, “Fuzier: una contribución”.

50. Ramón Almaraz, “Apuntes sobre las pirámides de San Juan Teotihuacán”, en *Memorias y trabajos ejecutados por la Comisión Científica de Pachuca* (México: Ministerio de Fomento, 1865), 349-358.

exploración proporcionó el primer documento hecho por Méhédin de pintura mural conocido para el sitio.⁵¹ Los dibujos de Méhédin⁵² también han pasado inadvertidos por más de un siglo, a pesar de su alta calidad. Sólo en tiempo reciente se comprobó que, entre ellos, figuraban ilustraciones muy precisas de la pirámide de Xochicalco,⁵³ o un dibujo de un bajorrelieve de Toniná, el M.27. Las investigaciones recientes conducidas por Haydeé García Bravo comprobaron también que muchos de los objetos trasladados desde México, incluyendo piezas tan frágiles como huesos y cráneos, pueden recuperarse en las colecciones públicas, donde han sido almacenadas desde 1867.⁵⁴

El manuscrito de Fuzier forma parte de esas contribuciones olvidadas que merecen salir a la luz pública, para evaluar sus aportaciones y aprovechar los aspectos que podrían enriquecer nuestro conocimiento del pasado prehispánico mexicano. Sitios abandonados o destruidos, objetos extraviados o privados de contexto podrían recuperar su significado; arqueólogos, aventureros y exploradores ignorados vuelven a la actualidad para aumentar nuestros conocimientos. A pesar de algunas carencias, el manuscrito de Jean-Baptiste Fuzier constituye un valioso descubrimiento pues no se encuentran con frecuencia documentos tan detallados ni tan ricos en información de la que pueden obtener beneficios tanto la investigación arqueológica como los museos. Estos trabajos contribuyen a la ampliación del conocimiento del pasado prehispánico y del patrimonio nacional mexicano.

La solución ideal sería la publicación de los folios de Fuzier en su totalidad, a fin de proporcionar un utensilio de trabajo válido. Tal edición pondría a la disposición de los investigadores interesados la documentación necesaria para reubicar el contexto y la significación cultural de numerosos objetos arqueológicos mediante el uso prudente y crítico de los datos y de las imágenes. Además, los nombres de los coleccionistas registrados por Fuzier representan diferentes brechas de investigación que abren nuevas perspectivas

51. Frédéric Gerber, Christian Nicaise y François Robichon, *Un Aventurier du Second Empire. Léon Méhédin (1828-1905)* (Rouen: Bibliothèque Municipale de Rouen, 1992); Eric Taladoire y Frédéric Gerber, "1865: Identification of 'Newly' Discovered Murals from Teotihuacan", *Mexicon* XII, núm.1 (1990): 6-9.

52. Gerber Nicaise y Robichon, *Un Aventurier du Second Empire*; Taladoire y Gerber, "1865: Identification of Newly Discovered Murals".

53. Leonardo López Luján, "The Aztecs' Search for the Past", en *Aztecs* (Londres: The Royal Academy of Arts, 2002), 22-29.

54. García Bravo y Taladoire, "Más allá de los archivos de la Comisión Científica en México".

de entendimiento sobre la manera en que se formaron colecciones públicas y privadas.⁵⁵ Una publicación de este género nos beneficiaría a todos pues sería una aportación para los interesados en la recuperación del pasado prehispánico mexicano. ❀

Anexo I

Registro de las piezas dibujadas por Fuzier procedentes de la Isla de Sacrificios

<i>Número del dibujo</i>	<i>Identificación de la pieza</i>	<i>Observaciones</i>
85	Fragmento de olla	
86	Cuenco rojo con paredes evertidas	
87	Cuenco con el borde externo inciso	Asociado con cráneo 6 ?
88	Cuenco con el borde externo inciso	Asociado con cráneo 6 ?
89	Cuenco de color gris, con asas.	Asociado con cráneo 6 ?
90	Pequeño plato de cerámica roja	
91	Pequeño plato de cerámica roja	
92	Pequeño plato, pintado en su parte interna	
93	Olla, con pintura externa	Smithsonian
94	Cuenco trípode	
95, 96, 97, 98	Pequeña olla con dibujos geométricos pintados	
98bis	Fragmento de cerámica zoomorfa	
99, 100	Cuenco trípode, con motivos pintados	
101	Vaso pintado policromo	
102	Florero rojo	
103, 104	Recipiente zoomorfo (frente y perfil)	
105	Pequeña olla con motivos en la pansa	
105bis	Pequeña olla con motivos en la pansa	
106, 107	Vaso cilíndrico, grabado y pintado.	
108	Vaso cilíndrico, inciso en la orilla	
109	Vaso zoomorfo (ave ?)	
110, 111	Cuenco policromo	
112	Cuenco policromo	

55. Taladoire, "La colección poco conocida de arte prehispánico".

<i>Número del dibujo</i>	<i>Identificación de la pieza</i>	<i>Observaciones</i>
113	Pequeña cuchara	
114	Incensario trípode	
115	Incensario antropomorfo	
116	Otro fragmento del incensario anterior	
117	Mango de incensario	
118, 119	Fragmento antropomorfo de incensario (frente y perfil)	
120	Mango de incensario	
121, 122	Cabeza antropomorfa de piedra	
123, 124	Malacate (frente y perfil)	
125, 126	Malacate (frente y perfil)	
127, 128	Malacate (frente y perfil)	
129, 130	Malacate (frente y perfil)	
131	Pequeño disco de cerámica con motivos	
132, 133	Piedra roja, asociada con una sepultura	
134, 135	Cabeza de figurilla humana (frente y perfil)	
136, 137	Cabeza de figurilla humana (frente y perfil)	
138, 139, 140	Cabeza de figurilla humana (frente y perfil); motivo	
141	Torso de figurilla	
142, 143	Cabeza de figurilla humana (frente y perfil)	
144	Cabeza de figurilla humana.	
145, 146	Ídolo de cerámica	
147	Estatua de piedra (1.40 m de altura)	Estaría en Veracruz
148, 149	Figurilla silbato antropomorfa (frente y perfil)	
150, 151	Figurilla silbato zoomorfa (frente y perfil)	
152	Figurilla silbato zoomorfa	
153, 154	Figurilla silbato antropomorfa (frente y perfil)	
155, 156	Figurilla zoomorfa (mono ?)	
157, 158	Figurilla silbato antropomorfa (frente y perfil)	
159	Figurilla zoomorfa (felino?)	
160, 161, 162, 163	Cuatro fragmentos de mandíbula de animales.	Asociados a las sepulturas.
164	Núcleo de obsidiana	Museo del Quai Branly?

<i>Número del dibujo</i>	<i>Identificación de la pieza</i>	<i>Observaciones</i>
165	Núcleo de obsidiana	Museo del Quai Branly?
166	Fragmento de hacha de pedernal	Museo del Quai Branly?
167	Punta de proyectil	Museo del Quai Branly?
168	Punta de proyectil (obsidiana)	Museo del Quai Branly?
169	Punta de proyectil (pedernal)	Museo del Quai Branly?
170	Punta de flecha de pedernal	Museo del Quai Branly?
171	Punta de proyectil (obsidiana)	Museo del Quai Branly?
172, 173	Puntas de proyectil (obsidiana)	Museo del Quai Branly?

Total: 66 piezas, 89 dibujos (varias piezas están representadas de frente y de perfil).

Obras, documentos

Evolución de un lugar sagrado en el Istmo de Tehuantepec durante la colonia: cruces pictográficas, verae effigies y conjuros satánicos

Evolution of a Sacred Place in the Isthmus of Tehuantepec during the Colony: Pictographic Crosses, Verae Effigies and Satanic Spells

Artículo recibido el 9 de enero de 2019; devuelto para revisión el 5 de abril de 2019; aceptado el 31 de enero de 2020; <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.116.2718>.

Fernando Berrojalbiz Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. berlanz@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7544-1669>.

Líneas de investigación Arte rupestre y paisaje cultural; arte rupestre zapoteco del Istmo de Tehuantepec, prehispánico y colonial; arte rupestre prehispánico y colonial de Durango, México.

Lines of research Rock Art and Cultural Landscape; Zapotec Rock Art of the Tehuantepec Isthmus, prehispanic and colonial; prehispanic and colonial Rock Art of Durango, México.

Resumen Ba'cuana fue un santuario de suma importancia en el paisaje simbólico que crearon los zapotecas en el Posclásico en la parte sur del Istmo de Tehuantepec, donde destacaban sus expresiones rupestres. En este trabajo se estudian las expresiones que se pintaron después de la llegada de los españoles. Combinando estudios de estilo, iconográficos y de análisis de pigmentos se logra una separación en dos etapas principales durante la colonia, con características diversas, que dan cuenta de la evolución de este sitio en estos tres siglos. Ba'cuana siguió siendo un santuario muy venerado, centro de un nuevo paisaje sagrado, en el que quedó plasmada la agencia de las poblaciones zapotecas, que desarrollaron sus propios discursos visuales, los cuales eran reflejo de la creación de una nueva cultura fruto de la reapropiación de elementos artísticos y religiosos cristianos, de la ortodoxia y del lado diabólico.

Abstract In the symbolic landscape created by the Zapotecs in the Postclassic period in the southern part of the Isthmus of Tehuantepec, Ba'cuana was a sanctuary of great importance, where their rock paintings were significant. In this paper I study expressions that were painted after

the arrival of the Spaniards. Combining studies of style, iconography and the analysis of pigments, a division in two main stages during the Colonial period is established, from diverse characteristics that account for the site's evolution during three centuries. Ba'cuana remained a highly venerated sanctuary, center of a new sacred landscape, in which the agency of the Zapotec population was revealed. They developed their own visual discourses. These were a reflection of the creation of a new culture, result of the re appropriation of Christian artistic and religious elements, from orthodoxy and demoniac practice.

Palabras clave Arte rupestre; arte colonial; arte zapoteco; pictografía; arte; *verae effigies*; arte diabólico.

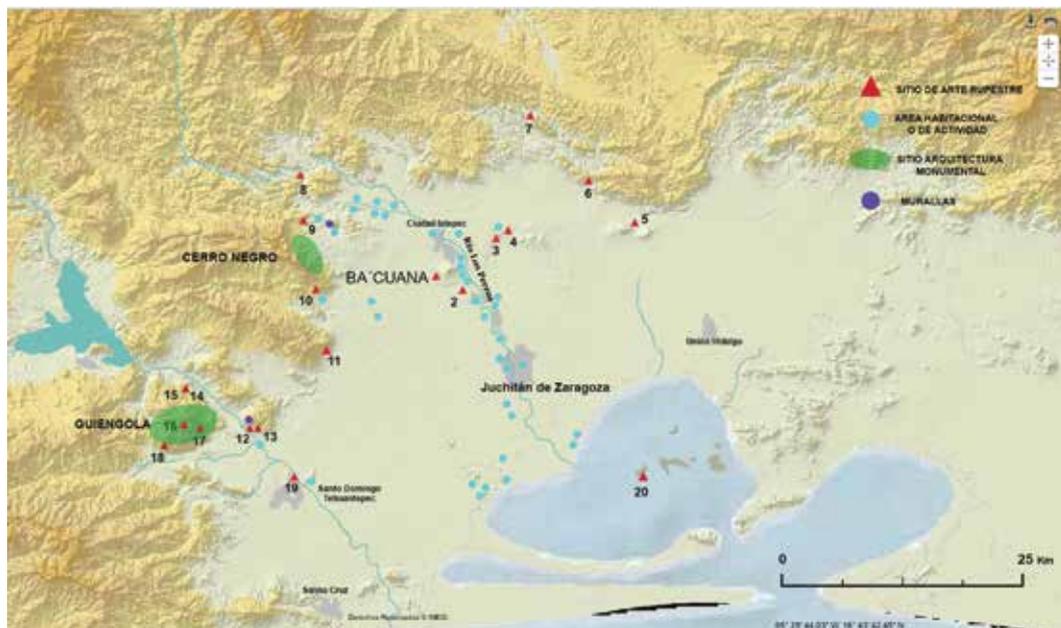
Keywords Rock Art; Colonial art; Zapotec art; pictography; art *verae effigies*; diabolical art.

*Evolución de un lugar sagrado
en el Istmo de Tehuantepec
durante la colonia:
cruces pictográficas, verae effigies y conjuros satánicos*

El sitio Ba'cuana se encuentra en la zona del istmo correspondiente al estado de Oaxaca (fig. 1). Esta región está delimitada por un arco montañoso, correspondiente a las últimas estribaciones de la Sierra Madre del Sur por el oeste, y su unión con la Sierra Atravesada, por el norte. Al interior de dicha región se encuentra la llanura costera. En medio de la misma, al norte de la ciudad de Juchitán de Zaragoza, se eleva un cerro que destaca en todo el paisaje, el Cerro Blanco. No hay otro cerro de estas dimensiones que se eleve en mitad de la llanura. El cerro forma parte del límite entre dos poblaciones, Ciudad Ixtepec (San Jerónimo Ixtepec), hacia el norte, y Santa María Asunción Ixtaltepec, hacia el sur.

En la falda suroeste del Cerro Blanco se encuentra una aglomeración de bloques redondeados de granito de gran tamaño. En mitad de ésta destacan dos bloques, que son los de mayor tamaño y que están próximos entre sí, a una distancia de 14 metros uno del otro (fig. 2). En cada uno de estos bloques existe un conjunto de expresiones rupestres, que se diferencian, en principio, por el lugar que ocupan en la superficie de la roca.

La primera roca con la que se topa uno al llegar al lugar, la peña-cueva, presenta una oquedad en la parte inferior, que forma un espacio bajo la roca semejante a una cueva, la cual tiene cuatro accesos desde el exterior, el más grande en el noroeste del bloque (fig. 3). El espacio interior no permite a una



1. Mapa del paisaje cultural creado por los zapotecos en el Posclásico en el Istmo de Tehuantepec. Elaboración: Fernando Berrojalbiz.

persona estar de pie, tiene que estar agachado o tumbado. La altura de este espacio varía, pero en promedio se aproxima a un metro o a un metro y 20 cm. La longitud y la anchura también varían debido a las dimensiones irregulares del lugar, aproximadamente de 8 metros de suroeste a noreste y 5 metros de noroeste a sureste.

En el techo de este espacio interior se encuentran la mayoría de los motivos de este bloque. Además, existen motivos deteriorados en el exterior, concretamente en la cara o pared oeste de la roca y en uno de los frentes de la roca que miran hacia el sur. En estas paredes exteriores son pocos los motivos que se pueden distinguir debido a la erosión.

En el conjunto interior de esta roca la mayor parte de los motivos fueron realizados en época prehispánica, pero también se pueden hallar algunos otros efectuados en diversas etapas de la colonia.

El otro bloque con expresiones rupestres, la Peña-parada, se encuentra unos metros hacia el noroeste. En la parte oriente se nota que una porción de la roca se desgajó, desde la mitad de la altura hacia el suelo, dejando dos paredes casi en



2. Vista del sitio Ba'cuana desde la subida al Cerro Blanco, donde se aprecian los dos grandes bloques con pinturas rupestres. Foto: Fernando Berrojalbiz.

ángulo recto que están remetidas en la roca protegidas por el techo que forma la parte superior remanente. De estas dos paredes o frentes, uno, el de mayores dimensiones, mira hacia el oriente y el otro hacia el sur sureste. En el panel que mira al oriente se halla una serie de motivos realizados en época prehispánica. Sin embargo, en el panel que mira hacia el sur, además de unos pocos motivos prehispánicos, domina un conjunto de elementos pertenecientes a la época colonial. Se puede apreciar que estos últimos fueron plasmados cuidando de afectar o tapar lo menos posible a las expresiones anteriores. Por tanto, en esta roca destaca la convivencia de pinturas prehispánicas y coloniales (fig. 4).

Estudios previos

Aunque algunos estudiosos visitaron el sitio a finales del siglo XIX¹ y se realizaron algunos registros del sitio a principios del siglo XX, no fue sino hasta los

1. Caecilie Seler, *Auf alten Wegen in Mexico und Guatemala. Reiseerinnerungen und Eindrücke aus den Jahren 1895-1897*, Ernst Vohsen, ed. (Berlín: Dietrich Reimer, 1900).

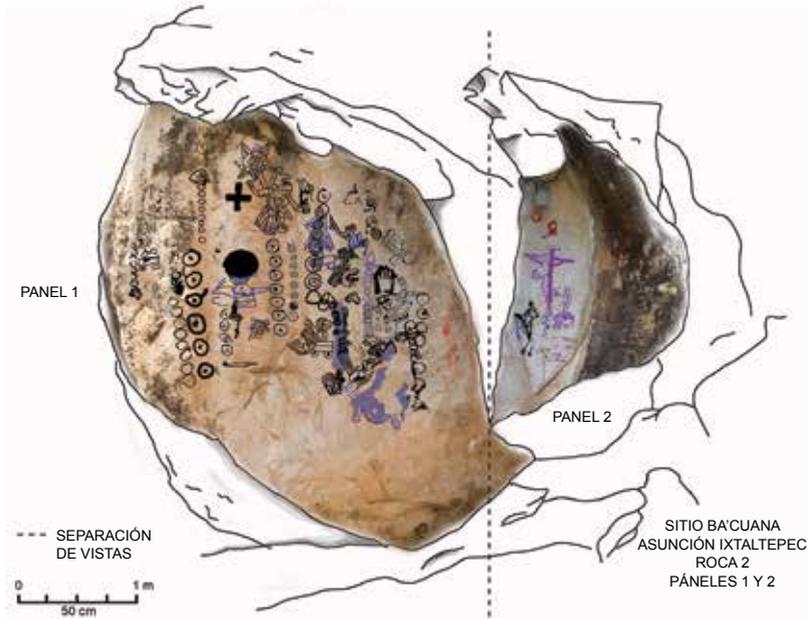


3. Foto de la entrada del espacio interior de peña-cueva del sitio Ba'cuana. Foto: Fernando Berrojalbiz.

años noventa que se hizo un estudio más completo del sitio a cargo del arqueólogo del INAH, Roberto Zárate Morán,² quien logró un primer registro gráfico bastante completo y de gran valor del sitio y atribuyó la autoría a los zapotecos. Sin embargo, fechó las pinturas prehispánicas en el Clásico, con la presencia del sistema numeral de dicho periodo. En trabajos anteriores³ expuse mis razones para atribuirles correctamente a la época Posclásica, con la presencia de su propio sistema numeral y la pertenencia de estas pinturas a la tradición es-

2. Roberto Zárate Morán, *Un mito de creación zapoteca en las pinturas rupestres de Dani Guiaati* (México: Casa del Pueblo de Asunción, Ixtaltepec/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003).

3. Fernando Berrojalbiz, "La Ba'cuana, Istmo de Tehuantepec: el encuentro de dos tradiciones en un lugar sagrado", en *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, ed. Fernando Berrojalbiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 329-362; Fernando Berrojalbiz, "Arte rupestre del sur del Istmo de Tehuantepec: ¿una variante regional del estilo Mixteca-Puebla?", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, coords. Pablo Escalante y Ma. Isabel Álvarez Icaza (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 247-262.



4. Dibujos de los motivos de los dos paneles de la Peña-parada del sitio Ba'cuana.
Elaboración: José Moisés Cerero Arellano.

tilística e iconográfica Mixteca-Puebla, pero con variantes locales. De las pinturas coloniales, Zárte hace un análisis breve, tan sólo del Cristo crucificado y de las palabras en alfabeto latino que están debajo.

Características de las expresiones prehispánicas

Los motivos que más abundan (fig. 5) se pueden clasificar en cuatro grupos: 1) signos de días del calendario Posclásico, muchas veces asociados a numerales (fig. 6); 2) vasijas cerámicas en forma de cuencos que llevan encima animales o plantas; probablemente representaciones de ofrendas (fig. 7); 3) cabezas de un ser que combina aspectos de diferentes animales, que al compararse con la iconografía Mixteca-Puebla, parecen corresponder a una serpiente fantástica (fig. 8); 4) hileras de círculos, pero que no corresponden a numerales. Destaca también la presencia de al menos tres representaciones de Cocijo, el dios del rayo y de la lluvia zapotecos.



5. Detalle de las pinturas del techo del espacio inferior de la Roca 1 del sitio Ba'cuana. Foto: Pedro Ángeles.

Los mensajes principales que transmiten las pinturas parecen referirse al culto a la montaña sagrada, que almacena el agua, las semillas y los animales en su interior, y de manera más concreta, peticiones a los dioses y seres que habitan sus entrañas, como serpientes fantásticas de agua y de fuego, y Cocijo, dios del rayo y la lluvia, pero también dios de la tierra. En ese vínculo el agua tiene un protagonismo especial; se pide el agua, las lluvias buenas, pero se intenta aplacar los rayos, el agua excesiva, las inundaciones. También se pide por las buenas cosechas y éxito en la caza.⁴ Se busca una relación armoniosa con la tierra, a la cual se considera una entidad con vida, una especie de monstruo, y con los poderosos seres que la habitan y controlan, convocando y exaltando la fertilidad del mundo, el milagro de la vida. La Peña-cueva, y especialmente su espacio inferior, su cueva, era una entrada al inframundo, relacionada con los

4. Esta interpretación de los mensajes que transmiten las imágenes prehispánicas de este sitio coincide con bastante exactitud con la tradición oral recogida por Martínez Gracida a principios del siglo xx sobre el lugar. Manuel Martínez Gracida, *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos*, t. II (ms. con láminas) (Oaxaca de Juárez: Biblioteca Pública Central "Margarita Maza de Juárez, s. f.), láms. 31 y 32.



6. Dibujo de un signo del calendario posclásico zapoteco asociado a un numeral. Dibujo: Fernando Berrojalbiz.

muertos. Además, era una entrada a las entrañas de la montaña, al interior de ese monstruo de la tierra en donde moraban todos esos seres extraordinarios.

Existen muchos casos de superposiciones de imágenes, aunque hasta el momento se observa que todas corresponden al Posclásico y a la tradición Mixteca-Puebla. La aglomeración y la superposición de los motivos indican que no es un único discurso con cierta ordenación, sino que son muchos mensajes pequeños, repetitivos, que no se respetan y se superponen a los anteriores, como las peticiones en un santuario moderno.

Ba'cuana se trata, sin duda, de un gran santuario, un lugar sagrado, situado de manera más o menos equidistante de los asentamientos ubicados en el arco montañoso pero también como punto central de los sitios agrícolas alineados en las riberas del río Los Perros (véase fig. 1), todos ellos creados a partir de la llegada de los zapotecos al istmo, un siglo y medio antes de la Conquista, aproximadamente.⁵

5. Estudios etnohistóricos señalan que desde el siglo xiv se produjeron entradas zapotecas al istmo para controlar rutas de comercio. Pero, es a partir del siglo xv cuando se produce una migración al istmo y se conquista esta área. Michel Oudijk y Maarten Jansen, "Tributo y terri-



7. Motivo en color rojizo de un recipiente cerámico sobre el que se encuentra un ave, un tipo de loro. En la parte inferior tiene intervenciones coloniales en color naranja. Foto: Ernesto Peñaloza.

Entre las imágenes prehispánicas de las dos rocas, al parecer no hay grandes diferencias en la iconografía, aunque destaca en la peña-parada la presencia de un personaje con un disco solar motivo que no aparece en la peña-cueva (fig. 9).

torio en el Lienzo de Guevea”, *Guchachi Reza*, 29 (1998): 64. La arqueología confirma la mayor presencia en la zona sur del istmo de materiales de los valles centrales en el Posclásico tardío. Véase Alma Montiel Ángeles, Víctor Zapién López, Marcus C. Winter y Gonzalo Santiago Sánchez, “La arqueología del istmo oaxaqueño: patrones de asentamiento, comunidades y residencias”, en *Panorama arqueológico: dos Oaxacas*, eds. Marcus C. Winter y Gonzalo Santiago Sánchez (Oaxaca de Juárez: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 197-244. Los pocos estudios realizados afirman que la ocupación se centró en las orillas de los ríos Tehuantepec y Los Perros, en forma de sitios pequeños. Judith Francis Zeitlin, y Robert N. Zeitlin, “Arqueología y época prehispánica en el sur del Istmo de Tehuantepec”, en *Lecturas históricas del estado de Oaxaca. Época prehispánica*, coord. Marcus C. Winter (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990), 448. Sin embargo, también señalan la existencia de un sitio monumental, llamado Guiengola. Su arquitectura de piedra es característica de la cultura zapoteca del Clásico y Posclásico. David A. Peterson, “Guiengola: Fortaleza zapoteca en el Istmo de Tehuantepec”, en *Lecturas históricas del estado de Oaxaca*, 484.

En el proyecto que se desarrolla bajo mi dirección hemos descubierto en el arco montañoso otro gran sitio, El Cerro Negro, de monumentalidad similar a Guiengola, como también otros sitios pequeños de diferentes funciones.



8. Dibujos de un tipo de motivo recurrente en las pinturas de Ba'cuana: cabezas de un ser extraordinario, una gran serpiente guardiana a la que se le hacían peticiones en el sitio.

Las imágenes coloniales

En este trabajo trato de aproximarme a la historia de este lugar sagrado desde que llegaron los españoles hasta el siglo XIX, centrándome, con base en el estudio de las realizaciones de imágenes, en cómo se desarrolló el culto en el mismo y cómo evolucionó la percepción de este lugar sagrado en la región.

Como se pueden apreciar diferencias notables en la manera en que fue intervenida cada roca, primero nos acercaremos a la peña-parada con sus imágenes bien dispuestas a la vista de todos, y luego a las pinturas escondidas en la penumbra de la peña-cueva. Voy a ir argumentando las razones de mi atribución de las imágenes a diferentes fases, las posibles interpretaciones, y la relación con las imágenes anteriores, tanto prehispánicas como coloniales, es decir, con el estado de la obra rupestre cuando se pintaron esos motivos.



9. Motivo de personaje relacionado con un disco solar en la parte superior izquierda. Roca 2, panel 1. Foto: Fernando Berrojalbiz.

Con el fin de diferenciar los motivos de época prehispánica de los coloniales, e incluso, dentro de estos últimos, para establecer las diferentes etapas de ejecución a lo largo de los tres siglos de este periodo se combinaron estudios de estilo, iconográficos y los análisis de pigmentos, ya que en muchos casos cada uno de estos estudios por separado ha demostrado no ser suficiente.⁶ Cruzando informaciones de estos tres tipos de acercamiento apporto argumentaciones sólidas para la diferenciación de etapas de ejecución de las pinturas.

6. En este trabajo se explicarán a detalle los resultados de los análisis de los motivos que se analizan en el texto con detenimiento, el análisis de pigmentos se realizó a una gran cantidad de motivos que recogen la diversidad de imágenes del sitio, por lo que los resultados corresponden y están respaldados por una gran cantidad de mediciones y no sólo de los motivos que se comentan con minuciosidad.



10. Panel 1 de la roca 2.
Foto: Fernando Berrojalbiz.

La peña parada en el siglo XVI

Al comparar las intervenciones efectuadas a lo largo del periodo colonial sobre los dos paneles con pinturas en esta gran roca, es evidente el paulatino alejamiento de la antigua tradición en todos los niveles, en los pigmentos utilizados, en el estilo y en el repertorio.

La primera intervención parece haberse realizado en el panel 1 en el que se encuentra la mayoría de los motivos prehispánicos (fig. 10). En un principio creí que todos habían sido pintados en esa época. Sin embargo, existe un motivo que ya había observado que se diferenciaba de los demás por su estilo. Está ubicado en el borde derecho de este panel, junto al límite del panel 2, y en la parte inferior. Se trata de un antropomorfo, posiblemente un guerrero por las flechas que porta en la única mano que se ha conservado (fig. 11). Está representado de perfil, y con las piernas abiertas en actitud de caminar. Porta sandalias.⁷

7. Las dimensiones de los motivos descritos se pueden apreciar en cada uno de los dibujos ya que todos incluyen una escala.



11. Motivo de personaje del panel 1 de la Peña-Parada, con aspectos de estilo europeo. Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

Varios aspectos indican un estilo diferente del resto de motivos del panel, de factura prehispánica, como del estilo Mixteca-Puebla en general. En primer lugar la figura está plasmada con una línea más fina que la de los motivos prehispánicos, y la calidad del dibujo es bastante buena. La tonalidad del color rojo es algo diferente, un poco más clara. Las proporciones de la figura humana son mayores y más alargadas que las típicas del estilo Mixteca-Puebla, siendo muy parecidas al canon europeo. También las flechas siguen esas proporciones.

El paño de cadera o braguero tiene una forma diferente de las representaciones prehispánicas y porta una especie de chalchihuites pegados al borde inferior. El pedazo de tela que cae por delante es estrecho y más corto.

El análisis de pigmentos indica que esta pintura tiene una menor cantidad de hierro que las prehispánicas, y además presenta un incremento en el contenido de manganeso, no presente en aquéllas.⁸ Esto, junto con las diferencias de estilo que acaban de mencionarse sustenta la idea de que este motivo se hizo en

8. Desafortunadamente no existen estudios sobre pigmentos de arte rupestre de los zapotecos en los valles centrales ni en el istmo, ni para la época prehispánica ni para el periodo colonial, por lo que no tenemos otras evidencias con las cuales comparar nuestros estudios.



12. Una cabeza antropomorfa y un motivo en el estilo de *Arma Christi*, del siglo xvi. Sitio Ba'cuana, peña-parada, panel 2. Foto: Pedro Ángeles. Tratamiento con el programa Image J y el plug in Dstretch de Fernando Berrojalbiz.

época colonial, no mucho tiempo después de la Conquista. Aparentemente, a pesar de los cambios aportados por la Conquista, se mantuvo el interés por el mensaje plasmado en las imágenes antiguas y quizá también se conservaba en gran medida su plena comprensión.

Los otros motivos coloniales en esta roca se concentran en el panel 2 y parecen haber sido pintados a lo largo de un extenso periodo. La etapa más antigua se sitúa en la posición más alta y corresponde a dos motivos: una cabeza antropomorfa y la posible representación de dos manos juntas.

La cabeza está representada de perfil, viendo hacia la izquierda del espectador (fig. 12). La tonalidad del color es roja, un poco más clara que los motivos del panel 1. El trazo es bastante firme, de calidad media⁹ y de un grosor parecido a los motivos prehispánicos del panel 1, o incluso menor.

9. Incluyo los tres niveles de calidad del trazo y del dibujo que he considerado para las imágenes del sitio Ba'cuana. Alta: línea regular, de trazo firme, dibujo bien logrado y se aprecia un cuidado en las proporciones de las partes, su propio equilibrio. Imágenes de gran expresividad.

Destacan dos elementos de esta cabeza que me llevan a pensar que se realizó después de la Conquista: la presencia del cuello, pintado como un bloque rectangular que sigue la inclinación de la mandíbula, y un trazo horizontal encima del ojo, por debajo de la línea del pelo, casi pegado a esta última, pero claramente separado. En mi opinión, éste representa la ceja. En los principales medios en los que se usó el estilo Mixteca-Puebla antes de la Conquista, como los códices o la cerámica polícroma, estos dos elementos no aparecen en las representaciones humanas (salvo raras excepciones). En cambio, en los códices coloniales son frecuentes.¹⁰

Existe otro motivo que está junto al que acabo de analizar, a su derecha y un poco más abajo (fig. 12). Tiene la misma tonalidad de rojo, el mismo tipo de trazo y dimensiones similares, por lo que parecen estar relacionados.

No es fácil identificar qué representa este motivo. Una primera hipótesis es que se trata de dos manos unidas por las palmas, con los pulgares hacia el lado izquierdo, en actitud de orar. En la iconografía cristiana es muy frecuente este gesto para mostrar que el personaje, representado de cuerpo entero, está rezando. Sin embargo, la aparición de dos manos juntas aisladas, sin el cuerpo, en el gesto de orar es muy raro; de hecho no he encontrado esta representación en imágenes cristianas de la época.

Además, en la parte inferior izquierda, en su base, existe un círculo del cual sale una línea en ángulo de 45 grados aproximadamente hacia el cuadrante inferior izquierdo. Por la muesca que se encuentra en el engrosamiento del extremo, una interpretación podría ser una especie de llave.

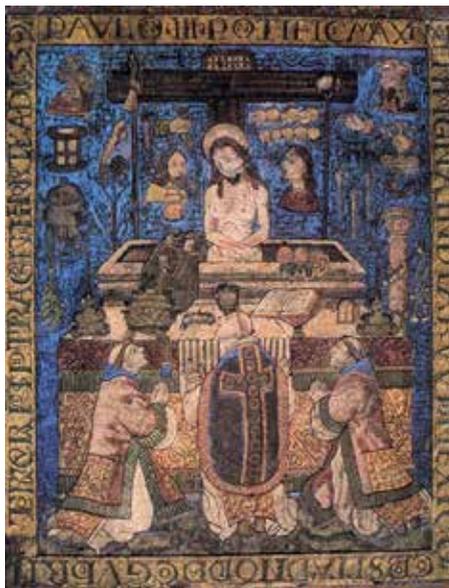
La iconografía cristiana más cercana que he notado respecto de estos dos motivos es la llamada *Arma Christi*, o los instrumentos de la Pasión de Cristo,¹¹ estrechamente relacionada con el tema de la misa de San Gregorio, temas y motivos populares en los últimos tiempos de la época medieval y al comienzo del Renacimiento, y que pasaron a la Nueva España en diferentes soportes,

Media: línea regular, trazo firme, aunque se aprecian algunas dudas o irregularidades. El dibujo es correcto, pero no tan bien logrado como en el de calidad alta, ni tampoco logra la misma expresividad. Tosca: línea irregular, trazo a veces con incorrecciones. Dibujo no bien logrado, las proporciones no están cuidadas. La expresividad es escasa.

10. *Telleriano Remensis*, 41r; *Códice Florentino*, lib. I, f. 22v; *Los señores de Texcuco*, lib. 8, fol. 7v.

11. Linda Báez Rubí, "Ecce homo: el cuerpo, los sentidos y la imaginación en los ejercicios de meditación mística", en *Los itinerarios de las imágenes, prácticas, usos y funciones*, eds. Linda Báez, Emilie Carreón y Deborah Dorotinsky (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 113.

13. Misa de San Gregorio: Arte plumario.
Misa de San Gregorio, México, 1539. Esta obra fue realizada durante el gobierno de Diego de Alvarado Huanitzin. Mosaico de plumas sobre algodón, amate y madera. Museo de los Jacobinos, Auch, Francia.



como la magnífica misa de San Gregorio en arte plumario de 1539 (fig. 13).¹² Las armas de Cristo, además de representar objetos, en la forma de armas heráldicas conquistadas por Cristo en la Pasión, incluyen otros elementos como rostros y manos en diferentes actitudes. Las caras pueden corresponder a detractores de Cristo, o por el contrario, personas que sufrieron con su Pasión, como Juan. Las manos pueden corresponder a la mano de Caifás, o a la de san Pedro con una llave entre los dedos. Pero no he encontrado la representación de dos manos en el gesto de orar, como parte de las armas de Cristo.

Como otra opción de interpretación he encontrado que en varias pinturas con el tema de *Arma Christi* del siglo xv procedentes del centro de Europa se representa una mitra de obispo, dibujada con dos líneas paralelas de un lado, queriendo utilizar algo de perspectiva para representar los dos elementos triangulares de la mitra, uno detrás de otro.¹³ La forma de la mitra y el tipo de

12. Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero, *Muros, sargas y papeles, imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 192.

13. Altar of the Holy Kinship (closed). WIKIMEDIACOMMONS. File: Altar of the Holy Kinship

representación se parecen al motivo de este panel de Ba'cuana. En este caso, la línea en dirección al cuadrante inferior izquierdo podría ser una de las ínfulas de la mitra, con una borla o flecos en su extremo.

En cualquiera de las dos interpretaciones, estoy considerando que se trata de motivos pintados por los zapotecos del siglo xvi, en un lugar sagrado de su tradición y fuera del control o supervisión de autoridades o religiosos, por lo que es muy posible que estuvieran reinterpretando y recomponiendo imágenes de diversas fuentes, pinturas, libros o grabados, que hubieran conocido. Por tanto, no sería tan descabellado que plasmaran las *Arma Christi* como ellos las visualizaban, mezclando ideas, detalles e imágenes de diferente origen, o incluso pintando los elementos originales desde perspectivas distintas y con formas de representación que corresponden a otros simbolismos dentro de la religión católica, como las manos en actitud de orar.

Otro de los argumentos a favor de que estos dos motivos estarían relacionados con las *Arma Christi* es que estas últimas se podrían considerar como pictogramas o ideogramas medievales, y el sistema de escritura o de registro del Posclásico, usado en las expresiones prehispánicas en Ba'cuana, se compone principalmente de ideogramas y pictogramas, por lo que ambos sistemas plásticos de comunicación tendrían muchos aspectos en común,¹⁴ y los signos de las *Arma Christi* serían fáciles de asimilar por los zapotecos. Sin embargo, en el caso del segundo motivo, los zapotecos reinterpretaron e introdujeron cambios en la iconografía, por lo que es difícil de interpretar ahora.

Los mensajes asociados a estos dos motivos, al parecer, se refieren a iconografía cristiana, en concreto a las *Arma Christi*, por lo que se podría pensar que eran los primeros temas de un programa más amplio consistente en pintar en este panel el conjunto de las armas de Cristo, pero que quedó interrumpido.

El análisis que está realizando un equipo de físicos de la UNAM sobre los pigmentos indica, acerca de estos dos elementos, que el pigmento tiene una composición diferente de la de los prehispánicos ya que contiene menos hierro, por lo que se parecen al motivo colonial del panel 1 arriba descrito y, en cambio, tienen más contenido de calcio. También se diferencian de otros motivos coloniales presentes en este panel 2, a los que me referiré en el siguiente apar-

(closed). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_of_the_Holy_Kinship_\(closed\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_of_the_Holy_Kinship_(closed).jpg), consultado el 15 de marzo de 2018.

14. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 89.

tado, que se caracterizan por un muy bajo contenido en hierro o en algunos casos inexistente.¹⁵

Por el uso de un sistema de pictogramas al modo antiguo, pero con modificaciones en los motivos o la introducción de repertorio cristiano, por el uso de un canon diferente al del estilo Mixteca-Puebla en la representación del cuerpo humano, y por el pigmento utilizado, que ya no permite obtener fuertes tonalidades rojas, considero que estos motivos del posible guerrero e imágenes similares a las *Arma Christi* constituyen una primera etapa en la reutilización de la peña, apegada todavía a la usanza artística antigua pero correspondiente a una influencia europea y a una cristianización incipiente.

Peña parada: imágenes de los siglos XVII y XVIII

Después de esas primeras reutilizaciones de la peña, ésta siguió atrayendo a los habitantes de la región para plasmar imágenes sagradas en el siglo XVII o XVIII. Aunque tengo argumentos para decir que no se realizaron en el siglo XVI, resulta difícil establecer con certeza si se produjeron en el XVII o en el XVIII. Uno de los aspectos que comparten todas estas imágenes, incluidas las que analizaré más tarde de la peña-cueva, es que están hechas con un pigmento diferente de los motivos prehispánicos y de los motivos del siglo XVI, especialmente por la menor cantidad de hierro o su inexistencia, por lo que su color es entre naranja y amarillo.

15. El equipo del Instituto de Física llevó a cabo un análisis de la composición elemental de los pigmentos en este sitio. Dicho análisis demuestra, junto con informaciones de estilo e iconografía, que de manera repetida y consistente se observa una diferencia entre la composición de los pigmentos prehispánicos y los coloniales. Este tipo de análisis para arte rupestre apenas está comenzando en México. En otros países ha permitido abundar sobre los cambios de las pinturas en el tiempo: “los resultados obtenidos pueden contribuir a reflexionar sobre las diferentes facetas de las dinámicas sociales de los pueblos en el pasado, en el sentido de evaluar su movilidad o sus posibles interacciones. Es posible también identificar la presencia de innovaciones tecnológicas, como también los cambios que ocurren en el tiempo. En otras palabras, nosotros podemos preguntarnos sobre el conocimiento necesario para que ocurran estos cambios. ¿En qué contextos sociohistóricos sucedieron? ¿Qué factores desencadenaron o empujaron estas transformaciones?”. Véase Marcela Sepúlveda, “Methodological Approach to the Materiality of Rock Paintings Based on Their Physicochemical Characterisation. Proposal and Reflections from Their Study in Chile”, en *Paleoart and Materiality. The Scientific Study of Rock Art*, eds. Robert G. Bednarik, Danae Fiore, Mara Basile, Giriraj Kumar y Tang Huisheng (Oxford: Archeopress, 2016), 66.

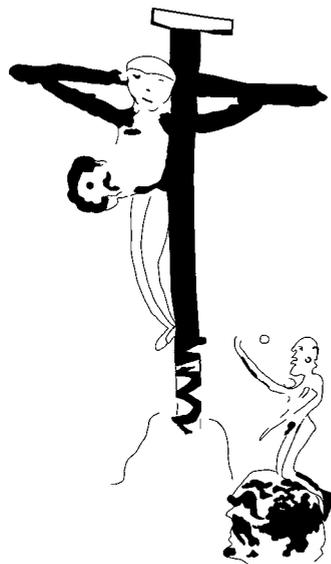


14. Dibujos sobre foto de los motivos del panel 2 de la peña-parada del sitio Ba'cuana. Foto: Fernando Berrojalbiz. Dibujos: José Moisés Cerero Arellano.

En el centro del panel 2, destaca una escena que muestra a Cristo crucificado en una cruz que se erige sobre una roca a la manera de una *vera effigie* (retrato pictórico de esculturas devocionales cristianas) (figs. 14 y 15); en la base de la cruz, hacia el lado derecho según el punto de vista del espectador, una persona está arrodillada sobre otra roca en actitud de adoración hacia el Cristo. El color es entre café claro, anaranjado y amarillo. Analicé este grupo de figuras en un trabajo anterior,¹⁶ por lo que resumiré las características y las conclusiones a las que llegué, además de añadir algún dato nuevo y comentar los resultados de los análisis de pigmentos recientemente realizados.

En los diferentes elementos que componen la escena se alternan la plasmación de la imagen mediante el contorno y mediante partes rellenas en tinta plana del mismo color, por lo que hay un juego de dos colores, el de la pintura

16. Berrojalbiz, "La Ba'cuana, Istmo de Tehuantepec: el encuentro de dos tradiciones en un lugar sagrado", 358-362.



15. Dibujo del Cristo crucificado y el personaje arrodillado del panel 2 de la peña-parada del sitio Ba'cuana. Dibujo: Fernando Berrojalbiz con la colaboración de Citlali Coronel.

0 10cm.

Roca 2
P. 2
M. 3 y 4

y el de la roca que se deja ver en las partes sólo en la silueta. En las partes en que se plasma sólo el contorno la línea es más fina que la de los motivos prehispánicos, incluso más que los dos ideogramas coloniales en la parte superior. El trazo es firme, de calidad media.

En cuanto a su formato, iconografía y composición pertenece a la tradición iconográfica religiosa occidental. Sin embargo, se notan algunos elementos de tradición indígena, mismos que se pueden apreciar en los recursos plásticos, la importancia del contorno en el dibujo, pero también en la iconografía, los motivos prehispánicos en el personaje arrodillado, y en los simbolismos y mensajes encerrados en los mismos, como en la flor junto a la cadera de Cristo.

Para el personaje arrodillado la hipótesis que considero más aceptable es que se trata de san Jerónimo, ya que es el santo patrono de Ixtepec, a cuyos límites se sitúa Ba'cuana. Sin embargo, se encuentra representado totalmente desnudo, más propio de la tradición pictórica prehispánica, con el mentón pronunciado, como se representaba la vejez en dicha tradición, y con una posible orejera, elemento suntuario típico mesoamericano.

La flor en la cadera, como desarrollo elaborado del cendal, comenzó a aparecer en diversas imágenes escultóricas de bulto redondo de Cristo, hacia finales del siglo XVII en la Nueva España.¹⁷ Estas imágenes escultóricas que producían una devoción ferviente profesada por una gran cantidad de fieles se plasmaron mediante la pintura (*verae effigies*), y a partir de ese periodo se incluyeron también estos elementos del cendal tan elaborados.¹⁸ Posteriormente circularon estas imágenes en grabados y estampas. La hipótesis que establecí en un trabajo anterior, a falta de una explicación dentro de la historia del arte religioso novohispano (ya que no se observa ni en España ni en otros virreinos) de la aparición de este elemento, es que proviene de la tradición mesoamericana.

Diversos autores han señalado que el líquido precioso, la sangre, que se ofrecía a los dioses en época prehispánica se identificaba en la colonia con la sangre de Cristo durante la pasión y su muerte en la cruz.¹⁹ Entre los recursos utilizados en esta analogía se encuentra el motivo de una flor que en la tradición posclásica mesoamericana es una metáfora de la herida sacrificial. Esta metáfora se puede encontrar tanto en la poética de la tradición nahua²⁰ como en la iconografía de los códices de tradición Mixteca-Puebla del Posclásico.²¹ En el siglo XVI, en diversas obras se puede observar la confluencia de la imagen de una flor y la sangre relacionada con la cruz.²² Al seguir esta línea de interpretación el motivo que aparece en el costado de Cristo, como desarrollo del cendal, podría ser una flor como metáfora de la sangre sacrificial dentro del lenguaje simbólico de la tradición mesoamericana. Los zapotecos durante la colonia al observar dicho motivo en imágenes que pudieron llegar al ist-

17. Comunicación personal con Pablo Amador y Alena Robin.

18. Roberto Alarcón Cedillo y María del Rosario García de Toxqui, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994), 58 y 75.

19. Pablo Escalante, "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte del siglo XVI", en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, ed. Helga von Kügelgen (Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002), 71-79; Ana G. Díaz, Rocío Gress, Marie-Areti Hers y Francisco Luna Tavera, "El Cristo otomí: arte rupestre, fiesta y sacrificio en el Mezquital", en *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, ed. Fernando Berrojalbiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 384-385.

20. Escalante, "Cristo, su sangre y los indios", 77.

21. *Códice Borgia*, lám. 42.

22. Escalante, "Cristo, su sangre y los indios", 77.

mo, como pinturas, grabados o estampas, lo reconocieron y lo reactivaron en sus propias expresiones.

Varios aspectos analizados señalan la factura de esta imagen hacia finales del siglo xvii y principios del siglo xviii.²³ Sobre la interpretación de las imágenes, siguiendo la simbología cristiana, esta escena muestra la redención de la humanidad por medio del sacrificio de Cristo, el perdón del pecado original, y por tanto un renacimiento. La cruz se convierte en árbol de vida, en el símbolo de la salvación, pero también de fertilidad. Una de las conclusiones del análisis que realicé es que existía una concordancia de simbolismos, de mensajes, entre los prehispánicos —explicados más arriba cuando se trató de los mensajes de las pinturas, que exaltan la fertilidad del mundo, el milagro de la vida— y los cristianos, con relación a la fertilidad y a la renovación de la vida.²⁴ Esto queda acentuado además por el hecho de pintar el conjunto colonial junto al prehispánico, pero sin taparlo o negarlo, al contrario, poniendo en diálogo ambas mentalidades, ambos mensajes, como ha sido señalado para otros conjuntos rupestres coloniales en México.²⁵

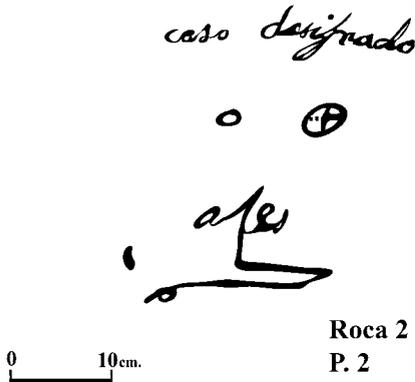
Existen unas palabras escritas debajo de la escena del Cristo crucificado (fig. 16). Se trata de unos pocos vocablos, y dos especies de rúbricas que se distribuyen en tres líneas debajo del personaje arrodillado, hacia el lado derecho, casi en el borde inferior del panel. Se encuentran bastante borradas por lo que es difícil su identificación. En un trabajo anterior, señalaba que la transcripción de la primera línea podría ser *cosa testificado/a*. Ahora incluyo la posibilidad de que la primera palabra sea *causa* y la segunda *desifrado/a* [*sic*]. Ambas palabras, *testificar* como *descifrar* se usaban a finales del siglo xvii y principios del xviii.²⁶ En la segunda línea, otra lectura a la rúbrica, sería que los dos signos son letras muy borradas como la A y la O, imitando a las letras griegas alfa y omega como principio y fin, otra manera de referirse a Dios. La última línea sí parece una firma y rúbrica que no he podido identificar.

23. Berrojalbiz, “La Ba’cuana, Istmo de Tehuantepec”, 349.

24. Berrojalbiz, “La Ba’cuana, Istmo de Tehuantepec”, 350.

25. Marie-Areti Hers, Alfonso Vite y Vanya Valdovinos, “Arte rupestre: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales”, en *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, ed. Fernando Berrojalbiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 53.

26. *Diccionario de autoridades. Real Academia Española* [1732], <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridadeshttp://web.frl.es/DA.html>, consultado en marzo de 2018.



Roca 2 16. Dibujo de las palabras, letras y rúbricas del
P. 2 panel 2 de la peña-parada del sitio Ba'cuana.
M. 6 Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

Respecto al análisis de pigmentos, en el Cristo crucificado y en el personaje arrodillado se observó una cantidad muy baja de hierro, mucho menor que en los motivos prehispánicos, y también menor que en los dos elementos superiores de la cabeza y las manos orando. En las letras se observó que no había hierro en el pigmento. Esto indica que existe una diferencia marcada entre estos motivos de los siglos XVII o XVIII, los dos superiores y los prehispánicos. En cuanto a los coloniales, estos análisis podrían mostrar dos etapas diferentes de ejecución, pero esperaré a comentar primero qué ocurre con los pigmentos de los motivos coloniales de la peña-cueva para poder establecer una opinión más fundamentada.

En esta roca —la peña-parada, la que recibe el sol casi todo el día, desde la Conquista y a lo largo del periodo colonial—, los zapotecos de la zona trataron de apropiarse y plasmar su versión de los nuevos dioses y de las nuevas ideas y simbolismos, concretamente alrededor de la figura de Cristo (¿el nuevo sol?) y su Pasión. El panel 2 no se había utilizado en época prehispánica, salvo por un motivo. Con la intención bastante evidente de no perjudicar a la obra prehispánica, en el siglo XVI parece que se propusieron pintar las *Arma Christi*, para representar a ese nuevo dios mediante un sistema pictográfico similar al suyo, aunque pareciera un proyecto inconcluso. Siglo y medio más tarde, pintaron a ese nuevo dios, el Cristo en la cruz, con un personaje arrodillado a sus pies venerándolo, esta vez empleando los recursos plásticos e iconográficos europeos, pero incluyendo aspectos estilísticos y simbólicos de raigambre prehispánica. Otra vez se aprecia esa voluntad de diálogo entre los antiguos

simbolismos y maneras de entender el mundo y los nuevos dioses y las nuevas explicaciones de dicho mundo. Aunque se observa que las antiguas tradiciones tienen menos presencia, hay un intento de aferrarse a ellas, transformándolas y adaptándolas en la medida de lo posible.

La peña-cueva: el Cristo ofrendado

En diversas ocasiones, desde los primeros tiempos coloniales y a lo largo de todo el virreinato, el oscuro abrigo formado por la roca fue visitado para dejar nuevas improntas. Lo singular de esas acciones es que en la mayoría de los casos los motivos antiguos se intervinieron directamente, transformando su sentido original.

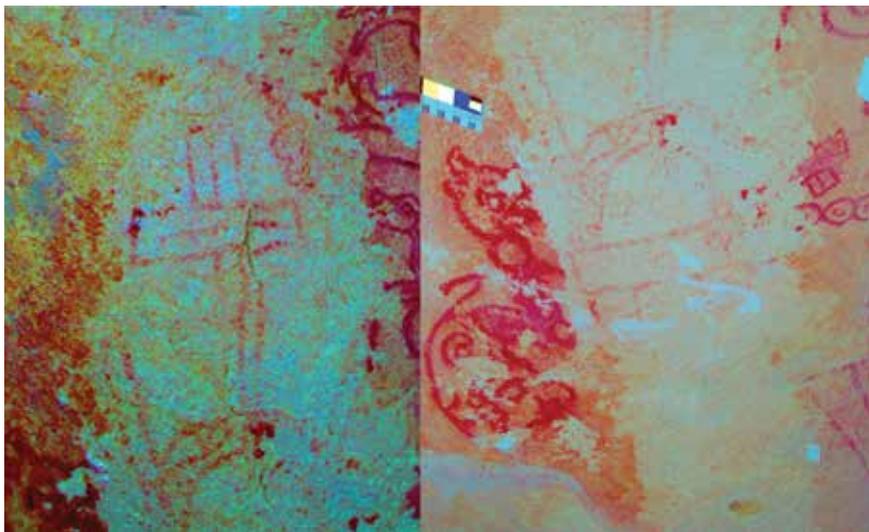
Como en el caso de los motivos pintados en la peña-parada en el siglo xvi, la intervención colonial más antigua sobre el techo de la peña-cueva utilizó, para su plasmación, el sistema pictográfico o sistema de registro del Posclásico y la tradición Mixteca-Puebla, a pesar de haberse introducido modificaciones en la técnica, el estilo y la iconografía.

En el techo, cerca de la entrada noroeste, existe una franja blanquecina, consistente probablemente en una capa de minerales causada por escurrimientos continuos de agua, los cuales ocultaron algunas imágenes. Sin embargo, al hacer uso de ciertos programas de computación²⁷ se pudieron ver las imágenes tapadas, de factura antigua, pero con una intervención posterior que unió dos motivos y transformó su sentido (fig. 17).

En la parte inferior de la imagen (fig. 18), se aprecia una banda horizontal con tres puntos en su interior que descansa sobre dos cuadrillos. Esta parte consiste en la representación de una vasija cerámica vista de perfil. Durante el Posclásico, en la cultura zapoteca una de las formas cerámicas más recurrentes era el cuenco, de paredes de diversas formas, pero con tres soportes o patas.²⁸ Tanto en los códices prehispánicos como en la pintura rupestre al representarse de perfil, sólo se pintaban dos soportes, y un cuerpo rectangular o en forma troncocónica. En Ba'cuana abundan las representaciones de estas vasijas, enci-

27. Con el programa Image J y el plug-in Dstrecht, desarrollado por John Harman.

28. Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta, *La cerámica de Monte Albán* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967), 447-470; Montiel Ángeles, Zapien López y Winter, "La arqueología del istmo oaxaqueño", 229-240.



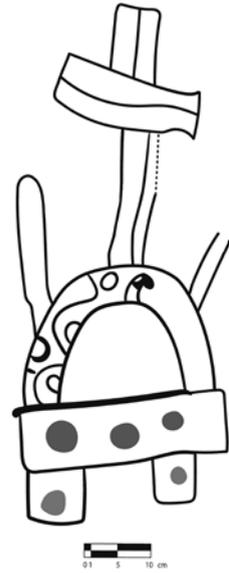
17. Parte inferior y superior del motivo de la cruz sobre un cuenco con asa canasta de la peña-cueva. Foto tratada con el programa Image J y el plug in Dstretch. Foto y tratamiento: Fernando Berrojalbiz.

ma de las cuales hay tanto plantas como animales. Este tipo de representación es una convención en la tradición Mixteca-Puebla para señalar que se trata de una ofrenda, y lo ofrendado se coloca encima de una vasija.²⁹

En el caso de la imagen que nos ocupa se observan algunas singularidades. En primer lugar el cuerpo de la vasija es más alargado que en el resto de los ejemplos en el sitio. Sobre el cuerpo de la vasija se ha colocado una especie de arco, en el interior del cual se observan unas líneas sinuosas a modo de decoración. En mi opinión se trata de un asa semicircular que va desde un borde del cuenco hasta el opuesto. En los estudios cerámicos se denomina asa-canasta, asa-puente. A media altura de este asa-canasta, a ambos lados, surgen dos elementos longitudinales en forma vertical.

En la cerámica zapoteca del Posclásico es rara esta asa. Existen unos pocos ejemplares procedentes de una tumba en Etna, en los valles centrales, que se ha fechado en el Posclásico temprano, pero se trata de ollas chicas con una peque-

29. Miguel León Portilla, *El tonalámatl de los pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*, *Arqueología Mexicana*, Edición Especial Códices, núm. 18 (2005): 90.



18. Dibujo del motivo de la cruz cristiana sobre un cuenco con asa canasta de la Peña-Cueva. Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

ña asa-canasta, sin decoración.³⁰ Para el Posclásico tardío se conoce un ejemplar en los valles centrales, y en los materiales de una tumba saqueada en el istmo, en la ciudad de Tehuantepec, donde se encontraron algunos ejemplares de pequeñas jarras u ollas con un pequeño asa-puente en el borde, junto a otros materiales que correspondían al Posclásico tardío.³¹ Pero son los únicos ejemplares hallados en el istmo y las formas son ollas o jarras.

Por otra parte, en los códices mixtecos aparecen diferentes representaciones de vasijas cerámicas, pero no he localizado ninguna que tenga este asa-canasta. No son muy abundantes los estudios sobre cerámica colonial en Oaxaca, pero entre los ejemplares encontrados en el ex convento de Santo Domingo de Oaxaca existe una jarra con dos cuellos tubulares estrechos casi verticales unidos por un corto asa-puente, sin decoración. Los autores mencionan que data de los primeros tiempos de la colonia. Ésta es, en el área de Oaxaca, la forma

30. Robert Markens, “La transición del Clásico al Posclásico en el Valle de Oaxaca: hacia las causas y consecuencias de una crisis política”, en *Monte Albán en la encrucijada regional y disciplinaria. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Monte Albán*, ed. Nelly M. Robles García y Ángel Iván Rivera Guzmán (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 505.

31. Montiel Ángeles, Zapien López y Winter, “La arqueología del istmo oaxaqueño”, 236.



19. Dibujo del motivo de la cruz cristiana sobre un cuenco con asa canasta de la Peña-Cueva. En amarillo las partes añadidas en la colonia. Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

cerámica colonial más cercana al motivo analizado.³² En cuanto a los códices coloniales he localizado en el *Telleriano Remensis*³³ la representación de una vasija con asa-canasta, aunque la forma es de una olla. En la Ba'cuana existe un motivo prehispánico que podría representar una olla con un asa-canasta, pero es dudoso. En todo caso, la forma de olla y el asa-canasta son muy diferentes.

Sin embargo, lo que más destaca en esta imagen que estoy analizando de Ba'cuana es una cruz de brazos desiguales, similar a la cruz cristiana que se yergue en forma vertical desde la cima del asa-canasta. Al analizar detenidamente toda esta imagen se pudo observar que después de la conquista se aprovecharon dos motivos prehispánicos (fig. 19): un cuenco, como tantos otros representados en el sitio, y una cruz de brazos iguales, motivo común en la tradición Mixteca-Puebla y que aparece en varias ocasiones en el sitio, para componer este motivo nuevo, extendiendo el cuerpo del cuenco un poco hacia la derecha, añadiendo el asa-puente y alargando uno de los brazos verticales de la cruz. Es difícil comentar sobre aspectos de la ejecución de este motivo ya que la capa

32. Susana Gómez y Enrique Fernández, *Las cerámicas coloniales del ex convento de Santo Domingo de Oaxaca: pasado y presente de una tradición* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007), 53.

33. *Telleriano Remensis*, fol. 43r.

de minerales impide la observación directa, pero por las imágenes de computadora parece que la tonalidad de rojo y la calidad del trazo tienen similitudes con el grueso de motivos del conjunto 1. Debido a que no se puede observar a simple vista, no se hicieron mediciones para analizar los pigmentos.

Tal parece que se utilizó el sistema de registro prehispánico para plasmar esta nueva imagen y el simbolismo que estaba detrás. La cruz cristiana está relacionada con el sacrificio de Cristo, pero a la vez, dicho sacrificio es un símbolo de la redención, de la salvación de la humanidad, de la nueva vida, por tanto también está vinculado con el renacimiento, con la fertilidad. Valores que estaban presentes, de otra manera, en el sistema de pensamiento mesoamericano y en el culto que se realizaba en la Ba'cuana, como se ha expuesto más arriba. Según las fuentes de los primeros tiempos de la Conquista, en los rituales que hacían los zapotecos, y concretamente en el istmo, se sacrificaban animales.³⁴ Bastantes de las ofrendas representadas en Ba'cuana corresponden a animales, y es probable que se hayan sacrificado en los rituales de petición que se relacionaban con la pintura de esas imágenes. Por lo anterior, y al tener en cuenta que había ciertas similitudes en las ideas y valores de estos dos sistemas religiosos, no debe sorprender la representación de la cruz cristiana, símbolo de sacrificio, pero también de fertilidad, sobre un cuenco, de la misma manera que las ofrendas prehispánicas. Creo que se trataba de apropiarse e integrar los nuevos signos y simbolismos en su sistema religioso y en sus lugares sagrados, con sus recursos artísticos y expresivos.

Resulta muy interesante la solución plástica que llevaron a cabo para pintar la cruz como ofrenda, usando dos motivos prehispánicos anteriores, el cuenco y la cruz de brazos iguales que se unieron por medio del asa-canasta alargar uno de los brazos de la cruz. En general, se aprecia un intento de los zapotecos de los primeros tiempos coloniales de representar las nuevas ideas y símbolos mediante su sistema gráfico de comunicación y su estética, de aprehender lo nuevo a partir de lo conocido, de sus medios de expresión y su cultura. Esto se ha observado en otros casos de arte rupestre colonial en otras partes del mundo, en las primeras fases del contacto.³⁵

34. Judith Francis Zeitlin, "Recordando a los reyes. El Lienzo de Guevea y el discurso histórico de la época colonial", en *Escritura zapoteca. 2500 años de historia*, coord. Miguel Ángel Romero (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Porrúa, 2003), 300.

35. José Luis Martínez y Marco Antonio Arenas, "Iglesia en la piedra: representaciones rupestres y evangelización en los Andes del Sur", en *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre*



20. Dibujo de motivos coloniales del Conjunto 1 de la peña-cueva del sitio Ba'cuana, sobre detalle de reconstrucción fotogramétrica. Reconstrucción fotogramétrica: Equipo de la Dra. Geneviève Lucet. Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

Peña-cueva: siglos XVII y XVIII

Tiempo más tarde, probablemente más de un siglo después, se volvió a pintar en esta especie de cueva (fig. 20), en una ocasión para añadir un nuevo motivo, y en las otras para intervenir motivos antiguos pero amalgamándolos con otros simbolismo nuevos e inesperados. El nuevo motivo añadido es una cruz que se desplanta sobre un basamento de dos cuerpos (fig. 20). Tiene la forma de una cruz atrial, o una cruz en un humilladero. Está pintada rellenando todo su interior, en tinta plana. El color es amarillento. El contorno que presenta es un poco irregular. Es significativa la posición que ocupa en uno de los límites del gran conjunto central de imágenes del techo y se superpone en un área muy pequeña a un motivo prehispánico, por lo que parece que su reali-

del contacto y en sociedades coloniales, ed. Fernando Berrojalbiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 310 y 317; Sally K. May, Inés Domingo y Paul S. C. Taçon, "Arte rupestre de contacto: la versión indígena de los encuentros interculturales de la Tierra de Arnhem (Australia)", en *La vitalidad de las voces indígenas*, 99.



21. Dibujo de los tres diablitos de la Peña-Cueva sobre foto con tratamiento mediante el programa Image J y el plug in Dstretch. Tratamiento: Fernando Berrojalbiz. Dibujo: José Moisés Cerero Arellano.

zación no tenía como objeto principal tapar, ocultar o negar los motivos prehispánicos, o por lo menos no se demuestra un gran esfuerzo en ello. Más que cristianizar el lugar rechazando las imágenes prehispánicas, parece el añadido de una imagen más al complejo entramado visual del techo, al agregar nuevos simbolismos, en este caso la cruz, que tiene esa connotación de renovación y fertilidad, al mismo tiempo que sacrificio, ideas que tienen coincidencias con lo que expresaban los motivos prehispánicos.

En el centro del conjunto, el añadido de ciertos elementos a tres motivos antiguos me permitió tirar del hilo de la posible explicación de una serie de temas antiguos intervenidos. Dentro de la aglomeración de pinturas prehispánicas en esta zona existe una asociación de un numeral, el tres, con un signo, garra de jaguar, como un ejemplo más de este tipo de combinaciones de motivos que abundan en el sitio para indicar el nombre de un día o de una persona. En este caso particular, los tres puntos del numeral están pintados en tinta plana. Durante el virreinato se intervinieron estos tres círculos con otro pigmento de un color entre beige y naranja (fig. 21). Se tomaron estos tres círcu-

los como si fueran rostros antropomorfos redondos y con unos pocos trazos se pintaron ojos, nariz, boca y unos cuernos.

Pegado al círculo central se halla el motivo de una mano realizada impregnando la mano del pintor en pigmento y presionando la roca con la palma abierta (fig. 20). Se trata de una mano derecha y los dedos apuntan hacia el interior de la cueva. El color es similar a los motivos de los círculos intervenidos como rostros con cuernos. Entre la mano y el círculo, hay un elemento que los une hecho con el mismo pigmento, que tiene forma de rectángulo irregular, como un moño.

Arriba de la mano y a un lado del círculo intervenido superior se halla una palabra escrita con alfabeto latino, del mismo color que las intervenciones en los círculos y la mano. Se trata de la palabra *preso*, subrayada (fig. 20). Al lado sur se encuentra un motivo prehispánico, una especie de atado de plumas. Éste fue intervenido en su parte superior con pintura del mismo color que los motivos anteriores. Se hizo un trazo que atravesó transversalmente las líneas verticales de las plumas formando cinco casillas. Encima de este trazo y en cada una de las casillas se escribió una letra en mayúsculas que forman una palabra en latín: ABDES. El verbo en latín *abdere* puede significar muchas cosas: ocultarse, esconder, hacer desaparecer, proteger, resguardarse. En este caso está en segunda persona del singular del futuro de indicativo, que se traduciría aproximadamente como: ocultarás.³⁶ Debido al tipo de letra y a que se trata sólo de dos palabras y no de un texto más amplio, es difícil atribuir una cronología por su estilo a estas palabras, por lo que pueden corresponder tanto al siglo XVII como al XVIII.³⁷

Por último, quedan dos intervenciones similares de este grupo de motivos coloniales. Encima del atado de plumas, de la palabra *preso* y de los tres círculos se halla un motivo prehispánico que es una convención común para representar una ofrenda. Consiste en la imagen de un cuenco cerámico trípode (aunque sólo se ven dos de los soportes por la vista de perfil), encima del cual se halla el motivo de un ave, posiblemente un loro. En época colonial se intervino este motivo con un pigmento de color similar a los anteriores (figs. 7 y 20). En la unión de la base del cuenco con las paredes se pintaron sendas líneas curvas hacia el exterior, hacia el cuadrante inferior, en forma de gancho. Parece que trataron de dibujar faldones al cuenco a la manera de un carro. De

36. Agradezco la información sobre el término *abdes* a Iván Escamilla.

37. Comunicación personal con Franziska Neff.



22. Dibujo del motivo del cuenco con la rana encima, intervenido en época colonial de la peña-cueva. Dibujo: Fernando Berrojalbiz.

estos trazos la intervención continúa con una línea quebrada que atraviesa la vasija. El otro elemento intervenido se halla un poco alejado del grupo, junto a la cruz tipo atrial. El motivo prehispánico que sirvió de base también es una ofrenda. Consta del cuenco con sus dos soportes, encima del cual se pintó lo que parece ser una rana o sapo (fig. 22). Destaca que sobre su espalda se despliega un gran adorno de plumas. Al igual que en el motivo anterior, y con el mismo color, se dibujaron unos trazos a la manera de unos faldones y una línea quebrada que atraviesa el cuerpo de la vasija, formando una serie de triángulos contiguos. En ambos casos los trazos son gruesos, de factura tosca e irregular.

Conjuro de santa Marta

Cuando inicié el análisis de estas imágenes me llamaron mucho la atención estas intervenciones en los tres círculos, dibujando unos rostros con cuernos. Una de las primeras relaciones que se puede establecer es con imágenes del diablo. Por otra parte, la palabra en latín *abdes*, con su significado, *ocultarás*, unido a las imágenes de diablos me hicieron pensar en cultos no ortodoxos re-

lacionados con la religión cristiana,³⁸ prohibidos y por tanto que era necesario mantener en secreto. Investigué sobre prácticas heréticas y cultos diabólicos y encontré un conjuro que tuvo una amplia distribución en la Nueva España, con variaciones abundantes e interesantes, el cual creo que está relacionado con las imágenes de este grupo. Se trata del conjuro de santa Marta, del cual incluyo una de las versiones:

Marta, Marta,
no la dina ni la santa,
la que los polvos lebanta,
la que las palomas espanta,

la que entrando en el Monte Taburón,
con tres cabras negras encontró,
tres cucharas de cacha negra cojió,
tres negros quesos quajó,
en tres platos negros los hechó,
con tres cuchillos de cachas negras los cortó,
con tres diablos negros los conjuró,
y así te conjuro yo.

Yo te conjuro con el diablo de la ciñaña.
Yo te conjuro con el diablo de la maraña.
Yo te conjuro con diablo de la guerra.

Al tiangues los sacó Fulano.
Los conpró y a su casa los llebó,
entre Él y Fulano y Sutano los comió.
Comiéndolos tengan el gusto y el contento que tienen.
El perro y el gato debajo de la mesa:
estén siempre con ciñaña y maraña y guerra.³⁹

38. Es interesante recordar que la liturgia católica en esa época se realizaba mayormente en latín.

39. Archivo General de la Nación, Puebla, Ramo: *Inquisición*, 1629, vol. 366, exp. 14, fol. 223v.; Araceli Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España (1600-1630)* (México: El Colegio de México, 2001), 124.

Creo que este conjuro está relacionado con estas imágenes ya que la referencia a tres diablos es muy clara, y también resalta la importancia del número tres, que se repite con abundancia en esta versión del conjuro, pero también aparece en otras versiones del mismo.⁴⁰ Además, la palabra preso aparece en otra versión de este conjuro, con la idea de que santa Marta o el diablo pueden liberar a presos.⁴¹

Este conjuro surgió a finales de la época medieval en España, y luego se trasladó a la Nueva España.⁴² La relación de santa Marta con el diablo procede de la leyenda de la vida de esta santa. Marta, hermana de María Magdalena y de Lázaro, después de la muerte de Jesucristo, expulsada de Betania junto con sus hermanos, llega a Marsella. Se separa de sus hermanos y llega a un poblado llamado Tarascón, el cual estaba asolado por un monstruo, denominado Tarasca. Fue al bosque a su encuentro, lo dominó y lo llevó domesticado al poblado, donde los pobladores lo mataron. Al domesticar al dragón, fiera o serpiente (metafóricamente podría ser el demonio), Marta domina y acaba con el mal y se convierte en heroína del cristianismo. Su veneración se extendió por países cristianos en Europa, sobre todo en España, donde arraigó con gran fuerza en Andalucía, y de la Península llegó a la Nueva España. Como en todas las leyendas, la cultura popular usó y modificó los atributos concedidos a la santa. Uno de los aspectos que más llamó la atención en la cultura popular fue su capacidad de dominar, en principio para dominar el mal. Sin embargo en algunas derivaciones de esta cultura popular adquirió connotaciones negativas e incluso eróticas. Así se pueden encontrar conjuros que diferencian entre invocar a Marta buena o Marta mala; en estos últimos casos es donde se la relaciona con los diablos, como en la versión incluida más arriba, y su capacidad de dominarlos como dominó a la Tarasca, la metáfora del diablo, y que trabajen para ella.⁴³

En los casos estudiados en la Nueva España los propósitos de realizar el conjuro se relacionan con peticiones amorosas,⁴⁴ sometimiento o apaciguamiento del marido en casos de violencia doméstica, y la obtención de fuerza física y

40. Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos*, 180.

41. Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos*, 179.

42. Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos*, 179.

43. Noemí Quezada Ramírez, "Santa Marta en la tradición popular", *Anales de Antropología*, núm. X (1973): 228; Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos*, 100-102, 123, 124.

44. "su importancia en México como una de las santas más invocadas en el periodo colonial y en nuestros días para fines amorosos". Véase Noemí Quezada Ramírez, "Oraciones mágicas en la colonia", *Anales de Antropología*, núm. XI (1974): 221.

salud para enfermos.⁴⁵ Por otra parte, varios conjuros se utilizaron para liberar prisioneros, y aunque en los casos estudiados en la Nueva España del conjuro de Santa Marta no aparece estrictamente este propósito, en una de las versiones, como he señalado antes, se menciona esta capacidad.

En la parte superior de los tres diablitos, la mano y la palabra *preso* está el motivo de un loro sobre un cuenco que fue intervenido, queriendo dar la idea de un carro. Lo mismo ocurre con la intervención del motivo de la rana sobre el cuenco. Al investigar sobre el personaje de santa Marta y la leyenda alrededor de ella descubrí que estaba relacionada con un elemento que era muy importante y significativo en la época colonial en la fiesta del Corpus Christi, una de las principales fiestas. En éstas desde el siglo XVI se organizaba una gran procesión en las ciudades novohispanas, en la que desfilaban las diferentes autoridades y sectores de la sociedad e incluía pasos procesionales con imágenes religiosas, como el Corpus Christi, y carros procesionales de diferente tipo, en algunos de los cuales se representaban comedias.⁴⁶ Sin embargo, lo que más me interesa destacar es que la procesión estaba precedida por la Tarasca, el ser monstruoso y diabólico que es dominado por santa Marta. En esta procesión, siguiendo los simbolismos de la leyenda alrededor de la santa, la Tarasca representaba al mal y al pecado derrotados por el Santísimo Sacramento (en sustitución de santa Marta, pero su leyenda en el fondo era el triunfo de Cristo sobre el mal), simbolizaba el triunfo de la eucaristía.⁴⁷

Pero ¿cómo se representaba la Tarasca? Como un animal fantástico, entre dragón y serpiente, confeccionado con madera, pasta y tela. En las imágenes conservadas de aquella época de dicho ser se le plasma con una piel llena de escamas o relacionada con un ser anfibio, con alas y plumas como un ave, que era transportada sobre un soporte rectangular que llevaba andas o un tipo de carro (fig. 23).⁴⁸ En un cuadro de Manuel de Arellano, *Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe, de 1709*, se puede observar en el lado

45. Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos*, 102.

46. Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”, en *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*, ed. Norma Campos Vera (La Paz, Bolivia: Unión Latina, Griso/Universidad de Navarra/Embajada Real de los Países Bajos, 2011), 124.

47. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”, 124.

48. Véase Tarasca para la procesión del Corpus de 1744, Madrid, en <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=42935>, consultado en marzo de 2018,



23. José María Bernáldez, *Tarasca para la procesión del Corpus de 1744*, 41 x 53 cm. Ayuntamiento de Madrid, Archivo Villa. Biblioteca digital memoria de Madrid. Sig. 2-204-13. CC. BY-NC 2.5 ES.

izquierdo de la pintura, en el atrio del santuario, a la Tarasca con sus alas a la que se le transportaba sobre un soporte con ruedas (fig. 24).⁴⁹

Si se observan los dos motivos, el loro y la rana sobre el cuenco, se puede apreciar que tienen muchas características en común con la Tarasca. En primer lugar, están encima de un objeto rectangular, el cuenco con los dos soportes, que tal como está representado da la idea de un carro con ruedas. La intervención realizada parece representar unos faldones. Creo que se están mezclando en una sola imagen elementos que suelen aparecer en la procesión de Corpus Christi, pero en dos objetos diferentes: el carro con ruedas que transporta a la Tarasca por un lado, y los faldones de los pasos procesionales religiosos. Pero en ambos pertenecen a soportes que portan númenes o entidades extraordinarias

49. Este cuadro se encuentra en una colección particular. Citado en Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, 134.

de gran poder, elementos principales en la procesión. En el caso del loro, vimos que uno de los elementos de la Tarasca son las alas, que en ocasiones son de gran tamaño y enfatizan este carácter aviario de la Tarasca. Pero en el otro caso es más contundente la similitud, ya que está representado un anfibio, una rana o sapo, que coincide con el tipo de piel y el cuerpo de la Tarasca en la mayoría de sus representaciones y, además, presenta las plumas como si fueran un ala de ave, uniendo dos de los elementos principales que la caracterizan (fig. 22).

Otro aspecto de las procesiones del Corpus Christi que puede reforzar la identificación de estos motivos con la Tarasca, es que en dichas procesiones, tanto en ciudades españolas como novohispanas, ésta aparecía acompañada de varios diablitos, que la rodeaban y bailaban con ella, como se puede observar en el cuadro novohispano de 1709, citado más arriba (fig. 24). A esto se añade que las comedias surgieron y fueron una parte muy importante de la fiesta del Corpus en la Nueva España. En éstas, uno de los personajes más recurrentes era don Cojín, como encarnación del demonio.⁵⁰

Es interesante señalar en este punto que la importancia de la fiesta en la Nueva España radicaba en su capital visual por la acumulación de metáforas, alegorías e imágenes cristianas de larga tradición occidental, mezcladas con manifestaciones propias de una sociedad pluriétnica y pluricultural como lo fue México. Tenía un gran potencial didáctico, proveía herramientas privilegiadas para activar la devoción,⁵¹ pero también podía favorecer otra clase de desarrollos no tan deseados o previstos, que promovían relaciones o vinculaciones con prácticas heréticas o demoniacas, el lado oscuro del cristianismo, la otra cara de la misma moneda.⁵²

Por tanto, opino que todos los motivos en este grupo están relacionados con la leyenda de santa Marta y son aspectos que aparecen o son referidos en el conjuro. La palabra *abdes*, vocablo en latín, idioma relacionado con la liturgia católica, creo que trata de enfatizar el mantenimiento de estas prácticas,

50. Sigaut, "La fiesta de Corpus Christi", 129.

51. Sigaut, "La fiesta de Corpus Christi", 123.

52. Desde 2013 en el sitio Ba'cuana se desató un problema de vandalismo sobre la roca que tiene el espacio inferior, la cueva. Consistían en pintas de pasajes de la Biblia o los evangelios. Después de un trabajo de un año en los pueblos aledaños, una alumna del proyecto supo que grupos evangelistas que viven relativamente cerca del sitio hicieron esas pintas no porque consideraban a las pinturas prehispánicas como algo demoniaco, sino porque decían que sabían que en la cueva todavía se hacían cultos satánicos. Comunicación personal de Asarel Polo, 6 de marzo de 2018.



24. Manuel de Arellano, *Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe*, detalle, óleo sobre tela. Colección particular. Foto: Ernesto Peñaloza, 1999. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

el conjuro y su ritual, en el ámbito de lo secreto y oculto. No es extraño que aparezcan términos en latín en conjuros en la Nueva España en el siglo XVII.⁵³

Un aspecto interesante de este grupo central del conjunto 1 es la relación de tales motivos con los anteriores prehispánicos. En primer lugar, es necesario recordar que las expresiones prehispánicas tenían una relación muy estrecha con la oralidad. Algunos autores señalan que los códices en época prehispánica servían como base o referencia a unos especialistas que narraban las historias de los linajes o algunos mitos en eventos o rituales destacados al tiempo que

53. David Tavárez, *Las guerras invisibles: devociones indígenas, disciplina y disidencia en el México colonial* (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2012), 233, 239.

los estaban leyendo.⁵⁴ La narración oral era muy importante. En el caso de los conjuros, los estudios que se han hecho sobre ellos tanto en la Nueva España como en la Península Ibérica señalan la importancia de pronunciar la palabra, de decir el conjuro, que desataba unos poderes antes no presentes.⁵⁵ Durante la colonia, en partes de Oaxaca de habla zapoteca, existen informaciones de que el acto retórico de interpretar un texto ritual oralmente era muy importante.⁵⁶ Quizá se pintaron estas imágenes relacionadas con el conjuro, intentando establecer la misma vinculación entre las expresiones pintadas prehispánicas y los eventos de narración oral, como una base o referencia para estos conjuros.

Por otra parte, a diferencia de las imágenes coloniales que he comentado hasta ahora, que se situaban en los márgenes de conjuntos posclásicos o en paneles adyacentes, en este grupo están entre motivos prehispánicos o interviniendo y modificando alguno de ellos. Creo que la intención no es sólo añadir en el sentido de acumular nuevos simbolismos, sino la reinterpretación de imágenes según un nuevo discurso visual, otra estética, otros simbolismos, que se plasman en la obra interviniendo o pintando nuevos pero sin borrar, tapar o negar las imágenes antiguas, más bien con el propósito de fusionarse con ellas. Estos artistas virreinales reconocen el valor de estas antiguas imágenes, su poder, su carácter sagrado, aunque posiblemente no sepan de manera precisa sus significados antiguos. Esto es comparable con lo que se ha interpretado para sitios rupestres coloniales en México, incluso fuera del área mesoamericana.⁵⁷ Las nuevas ideas e imágenes que están representando quieren vincularlas, entretejerlas con las antiguas. Utilizando un símil extraído del arte textil, es como si quisieran entrelazar nuevos motivos en la trama, pero tejiendo sobre la misma urdimbre, de manera que siga siendo un mismo tejido.

Atribución temporal de las imágenes del conjuro de santa Marta

Los estudios que se han hecho sobre los conjuros en época colonial, principalmente basados en documentos de procesos de la Inquisición, indican que el

54. Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la Conquista* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 15.

55. Quezada Ramírez, "Oraciones mágicas en la colonia", 143.

56. Tavárez, *Las guerras invisibles*, 283.

57. Sandra Cruz Flores, "Resignificación y estrategias de conservación integral del patrimonio rupestre: el cañón de La Pintada, Sonora", en *La vitalidad de las voces indígenas*, 222.

conjuro de santa Marta fue bastante popular durante el siglo xvi y la primera mitad del siglo xvii, pero después ya no aparece en los documentos inquisitoriales.⁵⁸ Esto no quiere decir que desapareciera el conjuro o la importancia de santa Marta en el imaginario popular, ya que se ha conservado hasta nuestros días.⁵⁹ Sin embargo, parece que la popularidad que tuvo en los siglos xvi y xvii decayó bastante posteriormente.

Puede ser muy útil comparar la evolución que tuvo este conjuro con el personaje de la Tarasca en las fiestas novohispanas. Al parecer, dicho personaje tuvo una evolución parecida al desarrollo de la fiesta del Corpus que se fue haciendo más grande y compleja en la segunda mitad del siglo xvi y primera del xvii, con la aparición de carros triunfales y las comedias. Los carros procesionales y la Tarasca tuvieron tanto éxito que empezaron a aparecer en otras fiestas.⁶⁰ Sin embargo, los estudios indican que en la fiesta del Corpus, en la Ciudad de México, durante el siglo xvii las comedias disminuyen y desde 1630 no aparecen los carros procesionales, y posiblemente las comedias.⁶¹ La Tarasca con seguridad sufrió la misma suerte en la fiesta del Corpus, pero siguió apareciendo en otras fiestas, por lo menos hasta principios del siglo xviii,⁶² aunque quizá se perdió parte de la importancia del papel que desarrollaba en la procesión del Corpus. Como dice Nelly Sigaut sobre la fiesta de Corpus Christi: “fiesta espléndida que había sido el Corpus en los primeros dos siglos de administración hispana.”⁶³

Es interesante constatar el paralelismo de la evolución del conjuro de santa Marta y la Tarasca en la fiesta del Corpus, ya que ambos parecen seguir el mismo desarrollo temporal, teniendo un auge en el siglo xvi y primera mitad del xvii, y perdiendo importancia en la segunda mitad del xvii y en el xviii. Si a esto se añade el tipo de letras de las palabras *preso* y *abdes* asociadas, que más parecen corresponder a los siglos xvii y xviii, a mi parecer la ejecución

58. Quezada Ramírez, “Santa Marta en la tradición popular”, 228; María Águeda Méndez, Ricardo Camarena Castellanos, Fernando Delmar y Ana María Morales, *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo xvii* (México: Archivo General de la Nación/El Colegio de México/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997).

59. Quezada Ramírez, “Santa Marta en la tradición popular”, 221.

60. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, 131.

61. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, 132.

62. El cuadro de Arellano es una evidencia de que a principios del siglo xvii aparecía la Tarasca en fiestas importantes.

63. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, 126.

de estas imágenes data del siglo xvii, época en la que tanto el conjuro como la Tarasca eran más populares y tenían más presencia, o como muy tarde de principios del siglo xviii.

Análisis de pigmentos

El análisis de los pigmentos de los motivos coloniales del conjunto 1 muestra, en general, una gran diferencia respecto de los prehispánicos, en el contenido de hierro. En estos últimos es significativamente más abundante. Lo que distingue a los coloniales es la escasa presencia o la ausencia del hierro.⁶⁴ Esta pequeña diferencia dentro de los motivos coloniales de este grupo podría indicar dos etapas de ejecución diferentes, pero la distribución de estos motivos en estos dos conjuntos es muy azarosa, no se observa un patrón ni por la iconografía ni por la posición ni por el estilo. Debido a ello, por el momento, no puedo distinguir una secuencia clara de ejecución dentro de este grupo, por lo cual todos los motivos serán considerados contemporáneos. En cuanto a la presencia de otros elementos químicos en los análisis de estos motivos coloniales, éstos no muestran una tendencia clara que haga pensar que eran parte del pigmento.

Algunos aspectos del contexto histórico

En este apartado reflexiono acerca de quiénes pudieron realizar estas pinturas y cómo adquirieron esos conocimientos, esas referencias.

El sitio de arte rupestre Ba'cuana se halla en los límites de dos pueblos: Ixtaltepec e Ixtepec. Ambos poblados se mencionan en varios documentos del

64. En un trabajo de análisis de pigmentos, elaborado en un sitio en Chile con las mismas técnicas, se descubrió una diferencia similar entre pinturas con mucho contenido de hierro y otras con muy poco contenido, lo que sugiere que se trata de pigmentos diferentes, basados en materiales distintos, seguramente silicatos de aluminio con alguna presencia de contenido de hierro. Marcela Sepúlveda, Sebastián Gutiérrez, José Cárcamo, Adrián Oyaneder, Daniela Valenzuela, Indira Montt y Calogero M. Santoro, "In Situ X-Ray Fluorescence Analysis of Rock Art Paintings along The Coast and Valleys of The Atacama Desert, Northern Chile", *Journal of the Chilean Chemical Society* 60, núm. 1 (2015): 2824.

siglo XVI, como en las *Relaciones geográficas de Antequera*, de 1580.⁶⁵ Lo que no podemos saber con certeza es si eran comunidades que ya existían como tales antes de los españoles o su creación responde a la política de congregaciones que tuvo lugar en la década de los 40 del siglo XVI en las que la población dispersa se reunió en asentamientos más compactos.⁶⁶ A principios del siglo XVII ya aparecen en documentos con los nombres de Santa María Asunción Ixtaltepec y San Jerónimo Ixtepec.⁶⁷

También es interesante conocer cómo había sido la composición de la población en el istmo desde la Conquista. Es de destacar que la población española fue escasa hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En esto influyó, entre otras razones, que antes de 1580 la entrada de españoles había sido restringida por haber sido la mayor parte de estas tierras parte del marquesado del Valle. Además, hay que señalar que después de más de un siglo de constantes epidemias, hacia mediados del siglo XVII, la población indígena se encontraba en sus niveles más bajos.⁶⁸

En la segunda mitad del XVIII empezó un ascenso de la población, que se vio reflejado también en el aumento de españoles y de mulatos y negros. En los pueblos de Ixtepec e Ixtaltepec también ocurre este mismo proceso de manera que hasta la segunda mitad del XVIII es cuando se encuentra una población considerable de habitantes no indígenas, sobre todo de mulatos.⁶⁹

En cuanto al sistema religioso de los habitantes de estas poblaciones a finales del siglo XVI ocurren cambios significativos: se incorporan santos católicos y vírgenes, se gastan considerables cantidades en el rito católico, velas, ornamentos y retablos, lo que puede ser una señal, según Romero Frizzi, de que la religión europea fue reinterpretada y adaptada a su mentalidad: se estaba produciendo un desarrollo cultural nuevo.⁷⁰

65. René Acuña, comp., *Relaciones geográficas del siglo XVI. Antequera*. 2 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984), 310.

66. Laura Machuca Gallegos, *El comercio de sal y redes de poder en Tehuantepec durante la época colonial* (México: Publicaciones de la Casa Chata/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007), 48.

67. Laura Machuca Gallegos, "Haremos Tehuantepec". *Una historia colonial (siglos XVI-XVIII)* (Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008), 59.

68. María de los Ángeles Romero Frizzi, *El sol y la cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial* (México: Instituto Nacional Indigenista/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1996), 197.

69. Machuca Gallegos, *El comercio de sal y redes de poder en Tehuantepec*, 63.

70. Romero Frizzi, *El sol y la cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*, 116 y 117.

Los conventos dominicos de Tehuantepec y de Jalapa del Marqués, las dos instituciones religiosas cristianas más importantes de la región, se acabaron de construir en la segunda mitad del siglo xvi y eran los únicos lugares donde había frailes en la región hacia el final del siglo.⁷¹ Así y todo, tuvieron una influencia muy importante en la población, una estrategia que ejercieron los dominicos para tener a los indios de su parte en sus luchas de poder, sobre todo económico.⁷² No he podido constatar las fechas de construcción de las iglesias tanto de Ixtepec como de Ixtaltepec, pero deben haberse erigido en el siglo xvii, ya que en el xviii se menciona a los dominicos al frente de las iglesias de estos pueblos, como se puede ver en los libros parroquiales.⁷³

En cuanto a las imágenes pintadas en el siglo xvi, Tehuantepec, en el último siglo antes de 1530, fue el centro de la unidad política zapoteca prehispánica más importante del momento, con centros urbanos, con una organización social jerarquizada y compleja, donde es bastante probable que se elaboraran documentos pictográficos.⁷⁴ Conozco los sitios de arte rupestre pintados en ese periodo. La calidad de los mismos indica que había especialistas en la realización de estas pictografías, quienes, a la llegada de los frailes, pudieron haber sido instruidos en las nuevas ideas religiosas, la nueva escritura, las nuevas imágenes y los simbolismos.⁷⁵ Ellos pudieron combinar y reelaborar las nuevas imágenes con las técnicas y sistemas de representación antiguos, por lo que pudieron ser los artistas de los motivos atribuidos al siglo xvi de la Ba'cuana.

En los siglos xvii y xviii la presencia de la Iglesia católica y especialmente la orden de los dominicos estaba ya bien asentada en la región. Los dos grandes centros eclesiásticos eran los conventos de Jalapa del Marqués y de Tehuantepec. Existían iglesias en los pueblos como Ixtaltepec e Ixtepec que eran atendidas

71. Machuca Gallegos, "Haremos Tehuantepec", 27.

72. Machuca Gallegos, "Haremos Tehuantepec", 29.

73. Roberto Zárate Morán y Raúl Mena Gallegos, *San Jerónimo. Taniqueza. Arqueología, historia e identidad de un pueblo zapoteco del Istmo de Tehuantepec* (Oaxaca de Juárez: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro Oaxaca/Fuerza Eólica del Istmo, 2010), 57.

74. Judith Francis Zeitlin, "Recordando a los reyes. El Lienzo de Guevea y el discurso histórico de la época colonial", en *Escritura zapoteca. 2500 años de historia*, coord. Miguel Ángel Romero (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Porrúa, 2003), 265-267.

75. Se conocen unos pocos documentos coloniales de Tehuantepec, de quejas de unos indios, donde se pintan unas escenas de abusos con elementos de estilo de los códices mixtecos y elementos europeos, aunque por la falta de habilidad y conocimiento de los glifos se piensa que fue la obra de un comunero y no de un especialista, véase Francis Zeitlin, "Recordando a los reyes", 278.

por dominicos. La evangelización estaba en marcha, por lo que el conocimiento de la Biblia, de las fiestas religiosas católicas, de las vidas de santos, de la doctrina católica en general podía ser bastante común. En esta evangelización los libros religiosos con grabados tendrían una gran importancia. A esto se añade que desde el siglo xvii, como en Ixtaltepec, en casi todos los pueblos se habían creado cofradías.⁷⁶ Por ello no es difícil pensar que pudiera haber en estos pueblos indígenas personas que tuvieran un buen dominio de la iconografía católica y que a la vez les quedaran algunos conocimientos de la antigua cultura de sus antepasados, de su tradición pictórica, como para poder realizar la pintura del Cristo crucificado y el personaje arrodillado en el santuario de Ba'cuana. En este punto quisiera traer a colación las informaciones sobre los juicios de idolatría que se produjeron en el pueblo de Sola de Vega, en las estribaciones de la Sierra Madre del Sur —al sur de los valles centrales de Oaxaca— a mediados del siglo xvii, y que pudo tener un contexto de evangelización parecido al que existió en Ixtepec e Ixtaltepec en aquella época. Lo que quiero resaltar es la calidad de instrucción de uno de los más importantes especialistas rituales que fue procesado: educado en la iglesia de Sola, había sido maestro cantor, escribano y regidor. Sabía leer y escribir y también hablaba náhuatl.⁷⁷

Lo que resulta un poco más difícil de explicar son las líneas escritas bajo las imágenes. Por la posible transcripción de las pocas palabras visibles tales líneas aparentan ser un intento de aprobación o certificación de estas imágenes por autoridades, civiles o eclesiásticas novohispanas. Sin embargo, además de que hasta el momento no se han encontrado documentos inquisitoriales referentes a Ba'cuana, al revisar estudios de la persecución de idolatrías en Oaxaca,⁷⁸ resulta poco creíble que las autoridades dedicadas a llevar casos de idolatrías hayan “aprobado” o “certificado” estas imágenes rodeadas por motivos prehispánicos en un lugar sagrado indígena. De haber sido objeto de un proceso por idolatría se habrían destruidas todas.

La hipótesis que propongo es que estas pinturas hayan sido objeto de una negociación local entre los frailes dominicos y la población indígena para cristianizar el lugar, pero sin destruir las expresiones prehispánicas. Las líneas escritas debajo de las imágenes se pudieron incluir para dar la impresión a la población de que esa “aprobación” tenía todos los elementos de un verdadero

76. Machuca Gallegos, *Haremos Tehuantepec*, 133.

77. Tavárez, *Las guerras invisibles*, 208.

78. Tavárez, *Las guerras invisibles*, 23-26.

acto oficial de autoridades novohispanas. En este sentido, los zapotecos tenían una larga tradición respecto de la importancia, incluso sagrada, de la escritura.

La evangelización y todo el arsenal de ideas, imágenes, prácticas y vivencias no llegó sola, vino acompañada de la otra cara de la moneda de la religión cristiana, las ideas, prácticas y vivencias no ortodoxas, heréticas y demoniacas. Si existían indígenas con buenos conocimientos de la doctrina y la iconografía cristiana y de la escritura en alfabeto latino, también es posible que hubiera personas en estas comunidades, indígenas, mulatos o mestizos (recordemos que la proporción de españoles o blancos en estas comunidades fue muy pequeña hasta mediados del siglo xviii)⁷⁹ que tuvieran conocimiento de la parte oscura del cristianismo. Dichos saberes llegaron por otros canales. Esta zona del istmo era muy transitada por su ubicación estratégica; gran parte del comercio hacia Chiapas y hacia Centroamérica pasaba por aquí. Otro camino importante era el transístmico que conectaba con el Atlántico y con Coatzacoalcos. Por último el camino que unía esta región con Oaxaca y el altiplano. No se trataba de una zona aislada o poco transitada.⁸⁰ Por tanto, los conjuros y prácticas diabólicas que llegaban al centro de la Nueva España o a las costas veracruzanas no tardarían en llegar al istmo.

Por otra parte, se tiene informaciones en actas de cabildo de la existencia de la Tarasca en las procesiones del Corpus en la ciudad de Oaxaca en época colonial, aunque era referida no con ese nombre sino como el monstruo⁸¹ por lo que no sería difícil que las informaciones sobre este ser llegaran al istmo.

Un último aspecto que solamente señalo, ya que amerita una investigación más amplia (por el momento los datos son exiguos) es que en los estudios sobre los conjuros novohispanos se señala que este conjuro de santa Marta era practicado y transmitido solamente entre mujeres.⁸² ¿Las imágenes relacionadas con el conjuro en Ba'cuana fueron pintadas por mujeres o tuvieron la ayuda de algún hombre instruido? ¿Se trata de un arte realizado por mujeres?

79. Aunque la Inquisición no procesaba a personas indias desde 1572, y por tanto estos conjuros en principio corresponden a procesos inquisitoriales de españoles, mestizos o mulatos, en muchos de ellos aparecen personas que pueden considerarse indígenas, véase Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España (1600-1630)*, 103. Por otra parte, es difícil creer que dentro de los estratos bajos de la sociedad colonial, compuestos sobre todo por indios, mestizos, africanos y mulatos, no se produjeran estas transmisiones de ideas y creencias.

80. Machuca Gallegos, "Haremos Tehuantepec", 90.

81. Comunicación personal con Selene García Jiménez.

82. Quezada Ramírez, "Santa Marta en la tradición popular", 228.

Al respecto quisiera señalar dos cuestiones: en primer lugar, que en el área de Sola de Vega de habla zapoteca, al sur de los valles centrales de Oaxaca, a mediados del siglo xvii, existían varias especialistas rituales mujeres, aunque no sabemos si estaban alfabetizadas.⁸³ Pero en otras partes en esa misma época, como en Morelos, sabemos de mujeres especialistas rituales alfabetizadas.⁸⁴ Por otra parte, creo que es interesante recordar leyendas populares durante la colonia, como “La mulata, de Córdoba”, en la que una mujer reconocida por sus conocimientos en curandería y conjuros, y que tenía pactos con el diablo, dibuja un barco en la pared de su celda mediante el cual consigue escapar de su prisión.⁸⁵ Lo que quiero señalar es que en el imaginario popular de la época no era extraño que una mujer pudiera dibujar o pintar, o utilizara este tipo de expresiones en sus prácticas rituales.

Evolución del santuario: creación de nuevos paisajes simbólicos

Ba'cuana fue un lugar sagrado de suma importancia en el Posclásico, constituyó el santuario que integró el nuevo paisaje simbólico que construyeron los zapotecos a su llegada al istmo un siglo y medio antes de la Conquista. Sin embargo, su historia no quedó trunca con la llegada de los españoles. Durante el virreinato continuó teniendo una gran importancia en el nuevo paisaje que estaban desarrollando los zapotecos, y tuvo una evolución interesante en su culto y en su percepción a lo largo de estos tres siglos, a juzgar por las intervenciones plásticas que se realizaron.

En un primer momento, en el siglo xvi, se observa que los zapotecos se encuentran en un proceso de asimilar la nueva cultura y las nuevas ideas religiosas a través de su tradición cultural, religiosa, artística y su sistema de comunicación. Por eso, están plasmando en su gran santuario la imagen por excelencia del cristianismo, la cruz, pero con su sistema de “escritura” pictográfico, y con sus convenciones de representación, simbólicas y estéticas. El intento de pintar las *Arma Christi* es un buen ejemplo de cómo se están aproximando al cristianismo por medio de los elementos que son más accesibles

83. Tavárez, *Las guerras invisibles*, 215. Es el área más cercana al istmo del que tenemos informaciones sobre mujeres especialistas rituales en la colonia.

84. Tavárez, *Las guerras invisibles*, 232.

85. Véase <http://www.sanjuandeulua.inah.gob.mx/leyendas-de-la-fortaleza/la-mulata-de-cordoba>), consultado en marzo de 2018.

para ellos, esa especie de ideogramas cristianos sobre la Pasión de Cristo, pero que incluyen sus modificaciones. El guerrero muestra cómo todavía quieren transmitir sus mensajes y tradiciones, pero adoptando elementos de otra estética. Es interesante constatar también algo de cambios en la técnica, como en los pigmentos, aunque se nota que tienen elementos de continuidad con lo prehispánico. Destacan las nuevas soluciones plásticas como la reutilización de dos motivos prehispánicos para componer el motivo de la cruz como ofrenda. En esta etapa las imágenes pintadas muestran que la tradición prehispánica todavía predomina en la forma de acercarse al mundo y de aproximarse a las nuevas ideas europeas, también en el quehacer artístico y en la concepción de Ba'cuana como santuario.

En los dos siglos siguientes los cambios se aceleran. Se aprecia cómo en algunos aspectos aparentemente se va diluyendo la tradición prehispánica. La religión cristiana parece tomar el papel protagonista, y se adopta en general la tradición artística europea. Existen cambios en la técnica, aunque un aspecto que destaca es que se usan elementos iconográficos de tradición mesoamericana, como la flor en la cadera. Pero el hecho de pintar al Cristo en un gran santuario de origen prehispánico —un lugar sagrado zapoteco, situándolo en diálogo con las expresiones prehispánicas, en un rango similar— muestra que no se trata meramente de sustituir una tradición cultural por otra nueva, sino más bien de todo un proceso de construcción de una nueva forma de concebir el mundo y la existencia en el mismo por medio de una reelaboración y fusión de elementos selectivos de ambas tradiciones. Como se ha señalado en trabajos sobre arte rupestre colonial en otras latitudes, sus creadores, los zapotecos, son agentes activos en los procesos históricos y culturales.⁸⁶ Están elaborando un nuevo paisaje cultural alrededor de Ba'cuana.

En este nuevo paisaje se enfatizan dos ámbitos diferentes del sitio, que se materializan en la diferencia de las imágenes. En las imágenes del Posclásico no se aprecian grandes discrepancias entre la iconografía de las dos rocas, aunque sí se han reconocido algunas diferencias: en la peña-parada aparece un personaje con un disco solar, inexistente en la peña-cueva (véase fig. 9). En el siglo XVI, quizás se abunda en esta diferencia ya que se representa un guerrero,

86. May, Domingo y Taçon, “Arte rupestre de contacto”, 88; Françoise Fauconnier, “Arte rupestre en el área del río San Juan del Oro (sureste boliviano). Continuidad y rupturas”. En *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Fernando Berrojalbiz, ed. (México-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015), 387-414.

motivo que no se plasma en la otra roca. En las imágenes de los siglos xvii y xviii se observa una división entre un ámbito abierto, público, luminoso, del Dios salvador, de la fertilidad y protección para todos, el Cristo crucificado (los paneles de la peña-parada, expuestos al sol), y otro ámbito donde se aproximan simbolismos y significados del interior de la montaña y del inframundo prehispánico con el cubículo del diablo cristiano, la “cueva” de la peña-cueva. Llama la atención que se utilizaron pigmentos muy similares para los motivos de estos dos ámbitos. En la colonia este santuario reúne y representa los diferentes aspectos y ámbitos del nuevo orden del universo que estaban desarrollando los zapotecos en el istmo.

Normalmente, cuando se habla de idolatrías en pueblos indígenas en la colonia, se piensa en indios realizando culto o rituales de tradición prehispánica con algunos elementos mezclados de la religión cristiana. En la peña-parada de Ba'cuana existe la evidencia de cultos o prácticas de conjuros relacionados con la parte malvada de una santa católica y con el diablo, es decir, con la parte no ortodoxa o herética del cristianismo. En este caso no tengo la certeza absoluta de que se trataba de indígenas, pero la probabilidad es muy grande, por el contexto histórico, y especialmente por pintarse en un lugar sagrado de origen prehispánico y por ese afán de vincularse con las imágenes antiguas. Esto muestra la capacidad de agencia de grupos de indígenas en la colonia que pueden incluso apropiarse de visiones alternas prohibidas de la religión cristiana y reelaborarlas a su manera, para reactualizar sus lugares sagrados. Para el caso de Oaxaca, creo que es la primera vez que se descubren conjuros heréticos y diabólicos cristianos realizados por parte de una población indígena. Además, está la posibilidad de que las expresiones relacionadas con estos últimos hayan sido realizadas por mujeres.

Todo lo anterior refuerza la idea de esa construcción de una cultura inédita, con una fusión o amalgama de elementos de dos tradiciones de forma asimétrica, pero construyendo algo diferente: un nuevo paisaje sagrado. Sin embargo, hay cierta continuidad en algunos elementos, como la importancia de Ba'cuana como santuario zapoteca en ese novedoso paisaje durante el virreinato ya que es el único sitio de arte rupestre en la región donde se han observado imágenes coloniales,⁸⁷ de un total de más de 35 sitios descubiertos en la región. En otras áreas del mundo donde se han estudiado expresiones rupestres coloniales se ha constatado que las poblaciones indígenas construyen un paisaje poscontacto

87. En otro sitio, Zopilolapam, recientemente se han descubierto dos posibles motivos coloniales.

articulado mediante la celebración de ceremonias en diversos lugares y la señalización del nuevo territorio por medio del arte rupestre. Estas investigaciones concluyen que esa creación constituye su respuesta activa y su mejor estrategia de lucha y resistencia cultural contra la colonización europea.⁸⁸ Creo que algo similar ocurrió con los zapotecos del istmo después de la Conquista y su particular creación o reformulación de su paisaje sagrado. ❀

88. May, Domingo y Taçon, "Arte rupestre de contacto", 88.

N.B. Este trabajo se pudo realizar gracias al apoyo del Programa PAPIIT de la Universidad Nacional Autónoma de México, al proyecto: Arte Rupestre de Durango y Oaxaca: una perspectiva comparativa (IN402717). El análisis de los pigmentos se realizó gracias al apoyo del Programa PAPIIT al proyecto: El arte rupestre en la reformulación de los paisajes simbólicos indígenas en la colonia: un estudio comparativo de Durango y Oaxaca (IN402714), y al Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) a través de los proyectos financiados Conacyt LN 232619, LN 279740 y LN 293904 y el apoyo parcial de los proyectos Conacyt CB239609 y PAPIIT IN112018.

Agradezco la ayuda y los comentarios de las siguientes personas que fueron de gran importancia para la realización de este trabajo: Robert Markens, José Leonardo López Zárate, Iván Escamilla, Franziska Neff, Isela Peña, Gustavo Curiel, Saeko Yanagisawa, Gonzalo Sánchez Santiago y Marie-Areti Hers.

Reseñas



Montserrat Galí Boadella
José Manzo y Jaramillo,
artífice de una época
*(1789-1860)**

México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
de la BUAP/Educación y Cultura, 2016

por
ARTURO AGUILAR OCHOA**

El concepto del arte y de lo que se ha considerado un artista ha variado según la época o el tiempo, pues depende de las necesidades que se tienen en un momento histórico. Por ello, acercarse a la vida de un personaje que realizó lo que en su época se consideraba arte nos ayuda a entender ambos conceptos. Sin embargo, son varios los autores que coinciden en señalar que narrar una vida en particular es una labor atractiva, pero riesgosa, pues no sólo se trata de exaltar las virtudes o los trabajos de una persona, sino también de entender su circunstan-

* Texto recibido el 8 de agosto de 2018; devuelto para revisión el 5 de septiembre de 2019; aceptado el 27 de septiembre de 2019; <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2020.116.2720>.

** Doctor en Historia del Arte, adscrito al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

cia, explicarlo como el resultado de una época y convivir con sus batallas y sus esfuerzos para transformar su tiempo. Esto lo señala Roberts Gittings, pero también Fernando Braudel, para quien una biografía, “obliga a indagar a profundidad la relación del protagonista con el entorno social, político y cultural en que actuó”.¹ Me vienen estos planteamientos porque es precisamente lo que encontramos en el libro de Montserrat Galí respecto a José Manzo y Jaramillo. No sólo recorreremos la vida de un artista multifacético y universal por la variedad de trabajos y los géneros en los que incursionó, sino que entendemos toda una época en la cual vivió. Momento en que, si bien se consideraba artista a quien realizaba obras bellas en diferentes campos, las reglas cambian constantemente, de una educación hecha en los gremios a otra realizada en las academias, con todo lo que esto implica. Olvidado casi por completo en la historiografía reciente,² el artista pobla-

1. Roberts Gittings, *La naturaleza de la biografía* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997). Montserrat Galí cita a Braudel en su libro en la página 29 al tocar el trabajo de John H. Elliot, *Haciendo historia* (Madrid: Taurus, 2012), autor este último que reflexiona sobre la personalidad del Conde Duque de Olivares en la España de los Habsburgo.

2. Investigaciones recientes apenas mencionan al artista como en *Pintura hispanoamericana, 1550-1820*, Luz Elena Alcalá y Jonathan Brown, coords. (México: Ediciones el Viso/Fomento Cultural Banamex, 2014).

no es rescatado por la autora, pero al hacerlo se nos devela precisamente el contexto de un México que transita de la época colonial a finales del siglo XVIII, con las reformas borbónicas y las ideas ilustradas, a la etapa de la Independencia y más adelante, al siglo XIX de 1820 a 1860, los años más productivos de Manzo. Etapa esta última de importantes cambios para nuestro país, pero también, hay que señalarlo, plagada de dificultades y quizás no el momento más adecuado para el florecimiento de un trabajo artístico. Pese a ello, como la misma autora señala, esas complejas circunstancias dieron una obra muy productiva que en su conjunto “es coherente en sí misma y muy acorde con las distintas épocas en las que transcurrió su vida” (14). Pero más allá de sus trabajos y su contexto, también se encuentra en el libro la vida de un hombre. Gracias a la correspondencia escrita en París, se revela el carácter de un personaje que Galí no duda en calificar de honesto, trabajador, humilde e incluso con rasgos de humor.

El libro, a mi parecer, tiene dos niveles de análisis, que no son intrínsecos a la publicación, sino a mi particular manera de verlo. El primero, en función de los capítulos, y el segundo, de las aportaciones que hace la autora. Por ello podemos dividir el índice en dos partes con un epílogo; la primera se llama *Los días*, donde se toca: I. El arte en Puebla en la época de Manzo, II. Los años de formación, III. El viaje a Europa (1825-1826), IV. El regreso a Puebla y los grandes proyectos: la litografía y el Museo y Conservatorio de Artes, y V. Los años de madurez (1829-1860). La segunda parte lleva por título: *Las obras*; ahí tenemos los capítulos: VI. La producción artística de José Manzo. Dibujo, grabado y pintura, VII. El arquitecto. Una vida dedicada a remodelar y modernizar, y VIII. El gran legado de Manzo y Jaramillo, el proyecto de la penitenciaría y la remodelación de la catedral. Por último, el Epílogo lleva por

título: José Manzo, la apuesta por la modernidad. Con estos puntos se pueden comprender los temas que se tocan en el libro.

En cuanto al segundo nivel, creo que es posible analizarlo a partir de las aportaciones que hace el libro, y que, debo aclarar, es sólo una interpretación personal. A mi juicio el libro se destaca, en primer lugar, por dar a conocer a un artista del cual se conocía muy poco y quizás no se había calibrado su lugar en el arte mexicano. De hecho la categoría de artista me parece, se adecua perfectamente a este momento de transición pues fue un hombre polifacético que tuvo entre sus actividades, como se señala en los diversos capítulos, la de pintor, dibujante, grabador, litógrafo, escultor, arquitecto (con trabajos como la remodelación de la catedral y el proyecto de la penitenciaría de la que se hablará adelante), orfebre, cincelador —pareciera que no hubo actividad artística que no tocara— pero también la de promotor de las artes industriales en Puebla. El libro nos recuerda que fue Manzo quien promovió la creación de una Academia de Bellas Artes, de un Museo y un Conservatorio, que en sí sola representa una hazaña. No encuentro paralelismos en el repaso de nuestros artistas ni en el siglo XIX ni en otras etapas. Como bien señala Montserrat Galí, haciéndose eco de una categoría de Jaime Cuadriello, sólo podría equipararse a Manuel Tolsá (1757-1816) y a Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833), dos de sus más importantes contemporáneos y representantes, según estos autores, de la modernidad artística y estética en México. Pero en esta tríada Galí nos hace notar que Manzo, por la multiplicidad de actividades que realizó, supera a los otros dos artistas. Tresguerras, como es bien sabido, fue un artista que trabajó en Guajalajara y Querétaro como arquitecto, escultor, pintor y grabador. De Tolsá igualmente se sabe que fue arquitecto, director de la Aca-

demia de San Carlos, introductor del neoclasicismo y escultor, autor entre otras obras del Caballito o la estatua ecuestre de Carlos IV. Pero sin restarles mérito a ninguno de los dos, tampoco se debe olvidar que no fueron, como Manzo, promotores de instituciones como las que ya he mencionado. Su peculiaridad también es notoria en el amor a la ciencia y a las artes industriales, lo cual nos lleva a encontrar un parangón con Leonardo da Vinci que, desde luego, se encuentra en otro ámbito distinto al de Manzo, como fue el del Renacimiento italiano, pero era difícil evitar la comparación.

Por otro lado, como bien señala Montserrat, “a estos artistas los separan otras diferencias fundamentales”. El valenciano Manuel Tolsá, formado en la academia ilustrada de la metrópoli, vivió y trabajó en la capital del virreinato, recibiendo a lo largo de su carrera el apoyo de las instituciones, tanto peninsulares como ultramarinas. Por su parte, José Manzo y Jaramillo y Francisco Eduardo Tresguerras son artistas provincianos y por lo mismo periféricos. Aunque aclara que también hay diferencias entre estos dos personajes: Tresguerras fue un artista individualista y hasta cierto punto solitario, no por su innegable talento sino por su carácter, que consideramos ya en buena medida romántico. José Manzo, por el contrario, fue un “integrado”, adjetivo que le da Montserrat, pues encontró apoyo y protección de un eclesiástico ilustrado, inteligente, abierto y culto. En este caso se refiere al obispo Francisco Pablo Vázquez, obispo de Puebla desde 1831 y una de las personalidades más poderosas de su tiempo y sin cuyo apoyo, Manzo quizás hubiera quedado reducido a un modesto artista de provincia, encerrado en los límites de una clientela local. Manzo fue también un hombre que no sólo sintió curiosidad por las máquinas (de ahí la conexión con Leonardo da Vinci), sino que se mostró parti-

dario de la industrialización; algo que no suelen compartir los artistas de ese momento, y que fortalece la hipótesis principal de Montserrat Galí de colocar a Manzo como un “hombre ilustrado y moderno”. Un punto central en el libro es destacar también la importancia de los artistas de provincia, pues en este grupo de artistas modernos se le ha dado mucha más atención a Manuel Tolsá, por las aportaciones que dejó en el país; pero ello redundaría en un interés por la historia del arte desde el centro, es decir desde la Ciudad de México. El planteamiento es que por lo regular se ha hecho una historia del arte, desde y para la Ciudad de México, olvidando o poniendo poca atención a los artistas periféricos, es decir los que no trabajaron en la capital del país.³ En este punto, sin duda, estoy de acuerdo, pero hay que agregar que también se debe a que la historia del arte y los historiadores especializados en esta materia se han concentrado en la capital.⁴

Al hacer la comparación entre los tres artistas citados, la autora va incluso a los aspectos docentes de cada uno y aporta datos inéditos.

3. Una de las pocas excepciones de estudios sobre artistas en provincia que se han abordado de manera general se encuentra en Xavier Moyssén, “La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano. Arte del siglo XIX*, I (México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1982), 1351-1366.

4. Se puede decir que sólo de manera reciente se han abierto las posibilidades de tener la carrera y los profesionales en este ramo (por ejemplo en ciudades como Morelia, Oaxaca o Puebla) y que este atraso académico se refleja todavía en la carencia de estudios hacia los artistas en los estados del país. El problema va de la mano con la necesidad de llevar a cabo una eficaz inmersión en los archivos locales, que constituyen una rica veta, insuficientemente explorada, para acceder a las fuentes directas que permitan ahondar en los temas relativos al arte y sus creadores.

tos (al menos para mí) pues de Manuel Tolsá comenta que trataba de manera prepotente a sus colaboradores y ayudantes; así como que Francisco Eduardo Tresguerras, quien no tuvo propiamente discípulos ni seguidores cercanos, en tanto que José Manzo encabezó una pléyade de alumnos y colaboradores que no sólo admiraron al maestro, sino que hasta lo veneraron. Fueron varias las generaciones de artistas poblanos que aprendieron del afaible tutor, dentro de un proyecto colectivo que buscaba transformar su realidad inmediata. De hecho, fue uno de sus discípulos, Bernardo Olivares Iriarte, quien escribió la primera biografía de José Manzo y Jaramillo, impulsado por la admiración y el respeto.⁵ En resumen, se trata de un artista único en el universo del arte mexicano, que hacía falta rescatar.

Pero con la biografía se encuentra otro importante aporte en este libro que es repasar la historia del arte en Puebla en la época de Manzo, es decir entre 1789 y 1860. Como el planteamiento central es vincular al artista a su época no sólo es atendido el trabajo de Manzo, sino el contexto social, económico y, por supuesto, artístico de Puebla en este periodo. Parecería fácil este análisis o repaso general, pero no son pocos años los que se tocan, alrededor de setenta, periodo en el que, como Monserrat señala en su primer capítulo, se van a operar cambios radicales en el campo del arte y la cultura. Hay que entender, como he dicho, que se pasa entonces de una enseñanza artística fundada en la tradición, es decir en la transmisión del oficio entre maestros y aprendices,

5. La biografía de Bernardo Olivares se encuentra en su *Album artístico de 1855* (inédito) que se conserva en la Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University en Dallas, Texas. Este documento fue un importante descubrimiento de la autora que, como ella aclara, le faltó encontrar solamente su fe de bautismo, así como la de defunción y el testamento.

organizada en gremios, a una educación formal y escolarizada en academias y escuelas. De un arte orientado de manera primordial a la religión y el culto, se pasa a la atención de las necesidades de la burguesía y el estado emergente. De un estilo barroco, a los estilos neoclásico y romántico del siglo XIX, de un patrocinio de la Iglesia al apoyo de los gobiernos y los particulares, entre otros muchos cambios. Sin exagerar, me parece que, desde el trabajo de Francisco Pérez de Salazar, con su libro *Historia de la pintura en Puebla* publicado por primera vez en 1963,⁶ no se había hecho un recuento general de las artes y los artistas en una región o ciudad. Desde luego hay otros estudios específicos, como los del mismo Pérez de Salazar sobre el grabado (1939)⁷ y los impresores (1941)⁸ y, por supuesto, los trabajos de Efraín Castro Morales sobre Agustín Arrieta (1994).⁹ Pero señalo que son específicos y no generales, pues tocan sólo alguna técnica o la vida de un pintor, en cambio el libro de Manzo los supera, pues además de que el texto de Monserrat Galí muestra cómo el artista incursionó en varias técnicas, consigue evidenciar la conexión entre las manifestaciones de arte local poblanas con el contexto nacional e internacional. Un buen

6. Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Imprenta Universitaria, 1963).

7. Francisco Pérez de Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Angeles* (edición facsimilar de la de 1933) (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1990).

8. Francisco Pérez de Salazar, *Los impresores de Puebla en la época colonial. Dos familias de impresores mexicanos del siglo XVIII* (edición facsimilar de 1941) (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1987).

9. Efraín Castro Morales y Agustín Arrieta, *Home-naje Nacional. José Agustín Arrieta, su tiempo, vida y obra (1803-1874)* (México: Museo Nacional de Arte, 1994).

ejemplo de esta conexión es la influencia que recibió Manzo durante su estancia en Francia para realizar, entre otras cosas, su proyecto de Museo y Conservatorio de Artes, inspirado en el establecimiento creado por el abate Henri Grégoire en 1794, como lo fue la “Manufactura de los Gobelinos”, dedicada a las artes aplicadas, donde además se impartían cursos en diferentes ramas. Por tanto, no tengo duda de que el libro se convierta en un estudio obligado para quien quiera revisar el ambiente cultural en esos años tanto en una ciudad de Puebla como en la de México.

En la intención de explicar toda una época, el texto empieza por revisar la actividad de artistas poblanos o que trabajaron en Puebla cuando Manzo inició su formación. Entre ellos el grabador José Nava (1735-1817), lo mismo que José Viveros (?-1799), el pintor Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815) José Luis Rodríguez Alconedo (1762-1815) y José Zacarías Cora (1752-1816). De igual manera hay un repaso interesante de la historia de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica y su Academia de Dibujo, que dieron origen a la Academia de Bellas de Puebla, donde encontramos la participación de otros artistas como José María Legaspi y Julián Ordóñez.

Tal como señalé previamente, para entender a un artista como José Manzo, la autora repasa no sólo el contexto cultural, sino también el político y social, consiguiendo explicar el paso de una sociedad colonial controlada por la metrópoli al periodo de la Independencia con todas las consecuencias que ello trajo, entre ellas la falta de un gobierno estable e impulsor de las artes. De esta manera, cobran sentido las explicaciones sobre los sitios a la ciudad de Puebla, el desempeño económico vinculado con los vaivenes del desarrollo industrial, así como el papel de la Iglesia en el fomento a la cultura en la persona de Francis-

co Pablo Vázquez, nombrado en 1826 ministro ante la Santa Sede en Roma. Esto se demuestra, por ejemplo, cuando Galí analiza el trabajo de la Penitenciaría del Estado (antes edificio jesuita de San Javier, y que después de ser centro penitenciario se convirtió en Centro Cultural Poblano, el Archivo Histórico del estado y Museo del Ejército) y también el caso de la remodelación, que hizo Manzo, de la catedral de Puebla. Ambos proyectos fueron de los más importantes del artista y en los cuales, como lo autora lo señala, se encuentra el signo de los tiempos. La penitenciaría poblana, por ejemplo, tuvo sus orígenes en las ideas ilustradas del siglo XVIII, pero se vio influida también por las nuevas teorías carcelarias del siglo XIX, como el sistema filadélfico, fundado por Penn en 1776 y las tendencias arquitectónicas funcionalistas muy en boga en Francia y los Estados Unidos por aquella época, aspectos todos que José Manzo conoció por su viaje a Europa, al igual que también por la lectura sobre estos temas. Pero desde que inició su construcción en 1840, hasta la muerte de Manzo en 1860, la obra sufrió constantes interrupciones, algunas a causa de los problemas financieros del estado y, otras, debido a las continuas crisis políticas, constitucionales, sin olvidar los levantamientos militares o invasiones extranjeras, como la guerra con los Estados Unidos en 1847.

No puedo dejar de mencionar que en el libro también se destaca la importancia de revisar las fuentes de manera adecuada para llegar a una interpretación de la historia exhaustiva y hacer una excelente biografía. El caso de la introducción de la litografía en Puebla, por parte de Manzo, puede servirnos de un buen ejemplo. En este caso, Montserrat Galí demuestra cómo hacer una historia de las artes plásticas desde el centro, es decir desde la Ciudad de México, ha llevado a errores que se repiten incansablemente. La asiste en ello la razón,

pues durante mucho tiempo no se revisaron las fuentes en provincia, ni tampoco se consideró a los autores que mencionaron el papel de José Manzo en este aspecto. Varios investigadores hemos llegado a afirmar, que la litografía llegó y se introdujo desde la Ciudad de México y que en el resto del país no se hizo nada. Desde Joaquín García Icazbalceta, (1855)¹⁰ se aseveró que fue el italiano Claudio Linati quien trajo las primeras máquinas litográficas e introdujo la técnica en 1826. Luego estos datos los repitieron Manuel Toussaint, (1934)¹¹ o Edmundo O’Gorman, (1955),¹² entre otros más. En mi propio caso caí en los mismos errores, pues en mis investigaciones sobre la historia de la litografía mexicana, hice algunas precisiones, pero partí del supuesto de que no había absolutamente nada en provincia,¹³ por lo tanto no mencioné a Manzo ni a ningún otro artista de provincia que hubiera trabajado la litografía. Lo cierto es que la información siempre estuvo presente pero no fue tomada en cuenta, pues la fuente principal para adjudicar la introducción de la litografía a Manzo fue la de la revista *El Museo Mexicano*, tomo III 1844. En esta publicación se hizo la primera biografía del personaje y también se mencionaron sus aportes, pues se dice: “trasplantó a la república el primero, el útil arte litográfico en 1827... y en París, pese a

que enfermó del pecho... (siguió perfeccionándose) en el grabado y estudiando concienzudamente el arte litográfico, y en el corto espacio de tres años adquirió tales adelantos, que él fue el introductor de la litografía en nuestra patria y trajo consigo instrumentos, máquinas, libros y útiles”.¹⁴ La falla estuvo entonces en repetir lo que habían dicho los autores pioneros en el tema, y no considerar las fuentes primarias y leerlas de forma adecuada.

Además de las aportaciones mencionadas, a mi juicio otro de los principales méritos en este trabajo es incluir la obra en un contexto histórico, que se demuestra una vez más con el caso de la introducción de la litografía. El ejemplo sirve para demostrar que, para tener una lectura más profunda de una obra de arte, lo mismo que de un artista, no se puede olvidar que es resultado de un momento particular y concreto de la historia, y a partir de ahí explicar su contenido y hacer un análisis, tal como ya han advertido otros importantes historiadores o teóricos en la materia. Es decir, los contenidos de un momento cronológico en concreto pueden tener significados muy distintos, según el espacio que los genera. Por ello la autora explica las razones de la dificultad para que la litografía se estableciera en México, dificultad que deriva de varias circunstancias de ese momento. En primer lugar, según sus palabras

se trata de la adopción de una tecnología que, para que funcionara adecuadamente, se sujetaba a la importación de varios insumos, empezando por las propias prensas y por las piedras. Y esta realidad chocaba con otra realidad: las crisis políticas y económicas permanentes en las que Méxi-

10. Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía mexicana”, en *Diccionario universal de historia y geografía*, Manuel Orozco y Berra, coord. (México, s.i., 1855).

11. Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo XIX* (México: Estudios Neolitho, 1934).

12. Edmundo O’Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955).

13. Arturo Aguilar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro, 1827-1837”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXIX, núm. 90 (primavera de 2007): 65-100.

14. *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, 256. Un autor que sí dio crédito a Manzo como introductor de la litografía fue Francisco Sosa, *Biografía de mexicanos distinguidos* (México: Porrúa, 1985).

co estuvo sumido durante las primeras décadas de la vida independiente (213).

En segundo lugar, además de que en sus orígenes la litografía era una técnica costosa, significaba, como bien afirma Galí, un nuevo modo de ver que

aunque a nosotros nos parezca de fácil lectura y comprensión, tenía que sustituir a un medio gráfico de gran arraigo, como era el grabado, fuera xilográfico o calcográfico, en el que se habían logrado ejemplos de gran belleza... (213-214).

Es una lástima, por ello, que casi no se tenga obra litográfica de Manzo pues toda se perdió.

Quisiera finalizar atendiendo dos puntos. El primero tiene que ver con las palabras con las cuales concluye Montserrat su libro, y que ahora ya no me parecen tan exageradas como consideré en una primera lectura. Ella afirma que

podemos considerar a Manzo como el constructor o artífice de Puebla, una ciudad que, de acuerdo con los argumentos de Frederik Antal para el caso de Francia, sería la vanguardia del arte en nuestro país, tomando en cuenta que se inspira en el arte más avanzado de su época ligado al nuevo espíritu republicano surgido en las luchas políticas desencadenadas por la Revolución Francesa (502).

La apuesta que tuvo Manzo a lo que se consideraba en su época como la “modernidad”, es algo que destaca el libro y que se expresa no sólo en la experimentación y el gusto por las novedades técnicas, sino también

en la apertura de criterio y en la posibilidad de buscar, investigar, ensayar y barajar distintas opciones. La práctica del oficio, repetido ruti-

nariamente, ya no es suficiente. Hay que desarrollar el conocimiento teórico, sustentado en la lectura, a la que se le añade la experimentación que, de ser necesario, incluye máquinas y la adopción de nuevas técnicas (499).

El segundo punto es destacar la serie de documentos que se encuentran al final del volumen, como las cartas de José Manzo al obispo Vázquez, que pueden servir a futuras investigaciones. También se pueden mencionar los méritos de la edición, pues tiene un buen formato que, a pesar de la extensión del texto, consigue no ser voluminoso, como resulta común en algunos libros de arte, y que está ilustrado en forma acorde con las imágenes a las que se alude en el texto. Entre ellas se encuentra un gran número de dibujos al carbón, así como de acuarelas hechos por Manzo, que me atrevo a suponer son inéditas para la mayoría del público. Muy importantes son también dos pinturas que en el libro se describen ampliamente, permitiendo entender las intenciones de Manzo al realizarlas: el *Autorretrato del artista* y el *Interior de la catedral de Puebla*. Igualmente, singulares son las fotos de las capillas, tomadas en la actualidad, en las que se observan las remodelaciones en las que participó el artista e incluso los candiles de la catedral, que él diseñó. Todo ello se agradece, pues el contenido visual, como sabemos, es muy necesario en este tipo de investigaciones, e incluirlo (intercalado, por cierto, en los lugares adecuados) en una publicación implica un arduo trabajo heurístico, acompañado de intrincados trámites.¹⁵

15. Entre las dificultades está la localización de las obras artísticas. En este caso, muchas se hallan en el Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el cual encierra un rico acervo apenas explorado por los investigadores. También se encuentran imágenes tomadas de libros o revistas, como *El Mosaico Mexicano*.

En resumen, el libro *José Manzo y Jaramillo, artífice de una época* (1789-1860) será una obra no sólo para conocer a un personaje, sino indispensable para entender el arte de Puebla y de México en un momento de transición entre el periodo colonial y el inicio de un país independiente.



Patricia Massé
*Fotografía e historia nacional.
 Los gobernantes de México,
 1827-1884**

México: Instituto Nacional de Antropología
 e Historia, 2017

por

REBECA VILLALOBOS ÁLVAREZ**

La fotografía de gobernantes o la historia como personificación

La personificación de la historia nacional mediante el retrato de gobernantes y caudillos políticos es un fenómeno profundamente arraigado en nuestra cultura visual, y la difusión masiva de estas imágenes a través de postales, billetes, monografías y estampas de toda índole se ha vuelto tan habitual en nuestro medio que pocas veces aquilatamos su impacto en la conciencia histórica y en los distintos modos que una sociedad encuentra para hacer tangible su pasado político. A través del óleo, la fotografía, la litografía o la postal, el retrato de gobernantes y figuras políticas ha desempeñado en México un papel fundamental en la construcción de una memoria que es visual e histórica al mismo tiempo.¹

Después de la localización viene el permiso y la reproducción que en algunos casos se tiene que hacer por un profesional, sin contar que, a veces también se tienen que pagar derechos o lidiar con los coleccionistas particulares. En resumen, horas de trabajo que no siempre se consideran al analizar libros como el presente.

N.B. Agradezco a la Dra. María Elena Stefanon López los comentarios a este texto.

* Texto recibido el 9 de noviembre de 2019; aceptado el 7 de enero de 2020; <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2020.116.2719>.

** Doctora en Historia, adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Aquí cuatro luminosos estudios de este fenómeno en cada uno de los medios mencionados: Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México:*

Desde mediados del siglo xx la historiografía académica ha sido muy crítica de la preponderancia dada a los grandes hombres en los procesos de transformación histórica que hoy juzga más complejos y problemáticos y, en consecuencia, menos determinados por decisiones o voluntades de carácter individual. A raíz de esta perspectiva, sin embargo, se ha repensado el valor del individuo en los procesos de rememoración histórica y de conformación de identidades colectivas.² Reflexiones como éstas se cuestionan sobre la necesidad que ha surgido en distintos contextos por asimilar la historia patria mediante representaciones personificadas que son, ellas mismas, una expresión de ideas y valores aceptados socialmente. Más aún, el estudio crítico y minucioso del retrato de grandes individualidades nos ha revelado la multiplicidad de factores involucrados en la creación de una memoria histórica sustentada en la difusión y comercialización de imágenes que siguen siendo, en la actualidad, referentes icónicos de inobjetable relevancia.³

1781-1867. *Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* (Castellón: Universitat Jaume I, 2006); Claudia Negrete, "El retrato decimonónico. Esbozo de un balance a fin de siglo", *Alquimia*, vol. 10, núm. 30 (mayo-agosto 2007): 43-51; Ariel Arnal, "Construyendo símbolos-fotografía política en México: 1865-1911", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 9, núm. 1 (enero de 1998): 55-73 y Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009).

2. Un repertorio variado y muy bien logrado de estudios sobre estos temas se encuentra en Jaime Cuadriello et al., *El éxodo mexicano: los héroes en la mirada del arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex, 2010).

3. Sobre la iconografía de Miguel Hidalgo y Benito Juárez, por ejemplo, se han escrito diversos estudios que, enfocados en distintos periodos históricos,

La obra que estas líneas reseñan —*Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*— ofrece valiosas aportaciones para el estudio y la reflexión ponderada de dichas cuestiones. Como se ha señalado, el tema del que se ocupa —la fotografía de nuestros gobernantes— involucra una "iconografía del poder político que se fue construyendo durante décadas" y que todavía pervive en el imaginario colectivo actual.⁴ A través de un minucioso análisis de caso sobre una serie de fotografías de gobernantes de México elaborada por la sociedad Cruces y Campa, la investigación de Patricia Massé Zendejas amplía nuestro entendimiento de la crónica gráfica del pasado nacional y vuelve asequible un material fotográfico que, pese a su extraordinaria difusión en el siglo xix e incluso en el xx, no se había estudiado en su justa y particular dimensión. Hoy, sin embargo, la esmerada y erudita mirada de Patricia Massé le ofrece al público (tanto al investigador especializado como al lector curioso) una muy necesaria y completa valoración de la *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación*; ese ambicioso proyecto de Antíoco Cruces y Luis Campa que, gracias a Massé, se nos revela como una significativa labor de difusión gráfica de la his-

esclarecen la construcción del héroe mediante el retrato. Sobre el tema han escrito, respectivamente, Gonzalo Obregón, "Notas sobre la iconografía de Hidalgo", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Sexta época, VII/36, (1955) y Elisa García Barragán, "Iconografía juarista", en *Presencia internacional de Juárez*, ed. Patricia Galeana (México: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2008): 301-317.

4. Daniel Escorza, Reseña de *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México, 1821-1884*, por Patricia Massé Zendejas, *Alquimia*, vol. 22, núm. 65 (enero-abril, 2019): 87.

toría patria, condicionada por una multiplicidad de factores técnicos, políticos, económicos y culturales. Es por ello que, con justa razón, la autora advierte que en su investigación “la fotografía es analizada como artefacto impreso y como objeto de reflexión que atañe al campo de la historia cultural, concerniente a las propuestas particulares de divulgación del relato de la historia política de México en el siglo XIX”. Su propuesta estudia “la fuente fotográfica de archivo como un documento primordial, a partir del cual se explora una narrativa del devenir histórico mexicano, reconocido en la figura de autoridad política del siglo XIX”.⁵

La obra se organiza en dos grandes apartados, de naturaleza muy distinta pero igualmente relevantes. El primero de ellos explica el proceso de realización del proyecto fotográfico a la luz de sus distintas peculiaridades, que van desde la toma de las imágenes (ya sea retratos fotográficos o tomas de retratos previamente elaborados), hasta la confección de los textos de carácter biográfico, la inscripción de los derechos de autor y la difusión misma de los componentes de la serie. Dadas las complejidades de este corpus documental, es indispensable acompañar a la autora en su labor de reconstrucción de dos series fotográficas (también llamadas *ediciones*) compuestas por los mismos retratos, pero discernibles por su distinta calidad técnica y por su orden de aparición. La primera de ellas, la *Galería*, fue un proyecto que la sociedad Cruces y Campa dio a conocer en 1874 y que, diez años después, fue renombrado como la *Colección de 53 gobernantes de México o presidentes de la República Mexicana*. En la segunda edición, acaso más conocida que la primera, ya no colaboraron Luis Campa, como fotógrafo, ni Basi-

lio Pérez Gallardo como impresor. Las diferencias entre una y otra, analizadas por Massé con meticulosa atención, explican los cambios en la conformación de las imágenes a la vez que exhiben las nuevas condiciones políticas que condicionaron la circulación y asimilación de la serie fotográfica.

Gracias a la minuciosa reconstrucción ofrecida por la autora es posible entender la génesis misma del material; los desafíos políticos y jurídicos que enfrentó el proyecto; las formas de difusión de las imágenes que componen la serie y sus posteriores transformaciones. Tras esta necesaria y completa contextualización, *Fotografía e historia nacional* ofrece, en el segundo apartado, la reproducción completa de los retratos de tarjeta de visita de los gobernantes de México consignados en la primera edición (la *Galería*...), seguidos de aquellos que se agregaron a la segunda (la *Colección*). Gracias a este esfuerzo no sólo heurístico sino editorial, el lector podrá aquilatar tanto la investigación de la autora cuanto las conclusiones a las que llega, verificando por sí mismo la secuencia de la serie, la calidad y las características de las imágenes y los textos que las acompañan.

En suma, el fino trabajo de Patricia Massé Zendejas explica las condiciones de producción de este fenómeno y al mismo tiempo brinda al lector la posibilidad de entrar en contacto directo con las fuentes. Gracias a ello, las imágenes de los gobernantes de México —que nunca llegaron a publicarse como una serie a pesar de haber sido seleccionadas con ese fin— se nos revelan como un conjunto discursivo y no sólo como una suma de imágenes sueltas. Es en este punto donde una lectura más fina exige vincular ambas series fotográficas con la creación, en el contexto decimonónico, de los primeros ejercicios de cultura cívica y enseñanza de la historia patria.

5. Patricia Massé Zendejas, *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884* (México: INAH, 2017), 33.

Como señalé antes, la personificación de la historia nacional mediante el retrato de gobernantes, caudillos o figuras principales es un fenómeno profundamente arraigado en nuestra cultura visual y un referente decisivo de la forma en que reconocemos la autoridad política. Los estudios que, en las últimas décadas, se han propuesto analizar la producción de las imágenes de los héroes explican, en función de distintos casos y por medio del análisis de muy diversos materiales (la fotografía, la pintura, la escultura y la memorabilia en general), las múltiples expresiones de esta suerte de ejercicio sinecdótico mediante el cual la sola efigie de un personaje se ha utilizado para simbolizar todo un imaginario histórico-político.⁶

Al estudiar la creación, circulación y recepción de las fotografías e imágenes que retratan a los héroes (otrora villanos o viceversa), su uso en distintos contextos, su masificación y comercialización, se problematiza un fenómeno que no por habitual es menos significativo: ¿por qué resulta necesario o incluso didáctico, *resumir* la historia patria a través de una galería de personajes importantes? ¿Qué determina la elección de los personajes? ¿A raíz de qué situaciones la divulgación de la imagen se vuelve necesaria (políticamente) o atractiva (comercialmente)? ¿Qué tecnologías hacen posible la difusión de esas efigies? ¿Qué soportes las hacen funcionales y asequibles a distintos públicos?

La recuperación que hace Patricia Massé del material fotográfico de la serie, junto a la valoración de las circunstancias políticas, tec-

nológicas, jurídicas y culturales que explican la *Galería*, confirma la importancia que fue adquiriendo el culto al héroe político a lo largo del siglo XIX y revela la eficacia del retrato fotográfico como un dispositivo de inigualables virtudes retóricas para la construcción y la divulgación de la memoria histórica no sólo hacia el último tercio del siglo XIX, sino todavía bien entrado el siglo XX. Aun si a lo largo de este período la pintura y la monumentaria —más tarde el discurso filmico— desempeñaron un papel fundamental en la personificación de la historia patria, su más grande rival fue la fotografía. El retrato fotográfico fue (sigue siendo acaso) un producto dúctil capaz de transmutar la virtud pública en artículo privado, en *souvenir*, en estampa común que facilitó la identificación de rostros que dejaron de representar un personaje vivo para simbolizar un repertorio de máximas y principios cuya difusión cotidiana se juzgó idónea para fomentar la cultura cívica y acompañar la enseñanza de la historia nacional hasta hace apenas unas décadas.

La trascendencia de los grandes personajes de la historia patria en la memoria colectiva debe mucho a la capacidad del discurso visual para construir imágenes icónicas que funcionen como emblemas del conocimiento y la memoria histórica. *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884* nos permite reconocer la importancia de la fotografía en la construcción de esa memoria que es visual e histórica al mismo tiempo. No tengo duda de que el público encontrará, en la lectura de esta obra, una sugerente invitación a reflexionar sobre la compleja red de intereses y factores que habilitan y condicionan la producción de esas imágenes fotográficas y su divulgación, gracias a la cual aquellos rostros siguen circulando con aparente naturalidad pero decisiva presencia en nuestro entorno.

6. Remito dos trabajos relativamente recientes que involucran un repertorio variado e interesante en este sentido: *La construcción del héroe en España y México 1789-1847*, eds. Manuel Chust y Víctor Mínguez (Valencia: Universitat de València, 2003) y *Heroes & Heroe Cults in Latin America*, eds. Samuel Brunk y Ben Fallaw (Austin: University of Texas Press, 2006).

Lista de dictaminadores

(núms. III a II6)

Esther Aceves-Sepúlveda, Luisa Elena Alcalá, Manuel Arias, Luis Arnal, Carlos Asomoza, Eduardo Báez, Joaquín Barriendos, José Luis Barrios, María Berbara, Fernando Berrojalbiz, Claudia Brittenham, José Emilio Burucúa, Flavia Camargo, Rafael Cardoso, Consuelo Carredano, María Cruz de Carlos, Dafne Cruz Porchini, Jaime Cuadriello, Javier Cuesta, Sergi Doménech, Nora Domínguez, Pablo Domínguez, Patricia Dosio, Jorge Dubatti, Miguel Errazu, Escardiel González, Federico Fernández Christlieb, Mayela Flores, Alessia Frassani, María Garbayo, Rafael García Sánchez, Sarah García, Ana Garduño, Alejandra González Leyva, Valerio González, Enrique González, Yolotl González, María Teresa Guerrero Bucheli, David Gutiérrez Castañeda, Blanca Gutiérrez, David Gutiérrez, Patrick Hajovsky, Byron Hamann, Luz de Lourdes Herbert Pesquera, José Armando Hernández Souverbielle, Amy Hirons, Stanislaw Iwaniszewski, Karla Jasso, Felipe Jerez Moliner, Patrick Johansson, Ilona Katzew, Didanwy Kent, Roberto Kolb, María Konta, Clara Kriger, Manuel Lejarazu, Nanda Leonardini, Ana Longoni, Rosalva Loreto, Anahí Luna, Rodrigo Martínez Baracs, Víctor Mínguez, Betsabé Miramontes, Eliza Mizrahi Balas, Carlos Molina, Rebeca Monroy, Daniel Montero, Rubén Morante, Camila Moreiras, Fernando Moreno Cuadro, Ioannis Mouratidis, Paula Mues Orts, Nicolás de Neymet, Rocío Olivares Zorrilla, Paloma Oliveira, Luis Alberto Ortega Medina, Lena Ortega, Ana Ortiz, Rosa Palazón, Lisímaco Parra, Judith Katia Perdigón Castañeda, Gustavo Pérez Rodríguez, Tomás Pérez, Olga Picún, George Porcari, Gretel Ramos, Alena Robin, Arturo Rodríguez Döring, Antonio Rubial, Rogelio Ruiz Gomar, Iván Ruiz, Iván San Martín, Aureliano Sánchez Tejada, Pedro Sánchez, Sanja Savkic, Nelly Sigaut, Marco Antonio Silvia Barón, Davide Stimilli, Alejandro Torres Huitrón, Ana Torres, Ricardo Torres, Mauricio Tossi, Tatiana Valdez Bubnova, Gabriel Vargas Lozano, Diego Vázquez Díaz, Álvaro Vázquez Mantecón, Carlos Véjar Pérez-Rubio, Abraham Villavicencio, Ángel Xolocotzi Yáñez, Yukitaka Inoue Okubo, Fernando Zamora, Verónica Zaragoza.

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anlie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e institución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los

llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen (*abstract*) del contenido del artículo con un máximo de 140 palabras, así como una síntesis curricular del autor, no mayor a 120 palabras (con nombre, adscripción, correo electrónico, líneas de investigación y publicaciones). También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, “nombre del capítulo”, en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis: Gombrich y la tradición*”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferro-

- carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.
4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se cali-

- fique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
 3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
 4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
 5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
 6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
 7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
 8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
 9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
 10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and section shall be indicated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a *résumé* of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, lines of research and publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose “Quick Guide” can be consulted at: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al.*
3. When citing a particular chapter of a book: Author, “Chapter Title,” in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición,” in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, “Title of Article,” *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York,” *Archivo Español de Arte* 86, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, “Title of the Article,” *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano,” *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.
5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author’s name, “Title,” direct link to the text (“consulted” and the date); example: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferrocarril en

- la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier,” www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).
8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed “Form for the submission of images.” It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author’s name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.
4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and on-line editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once

the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.

2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.
5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal. On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

3. Authors shall not take undue credit to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed by peers will investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director
IVÁN RUIZ

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI†, ELISA VARGASLUGO, JORGE ALBERTO MANRIQUE†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN†, EDUARDO BÁEZ MACÍAS, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE†, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO†, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLII, número 116 (primavera de 2020), se terminó de imprimir el 8 de abril de 2020, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V. Composición tipográfica: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.

