

# ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA

XVII/2009



Artículo

La Real Expedición Anticuaria  
de México (1805-1808),  
y la representación  
del imaginario indianista  
del siglo XIX

Antonio E. de Pedro Robles

Antonio E. de Pedro Robles  
Universidad Autónoma de  
Tamaulipas, México  
DOI: 10.4438/2340-5724-AMA-2009-17-70

# La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX

The Authentic Expedition  
of Mexico (1805-1808), and the  
representation of the imaginary  
indian of the 19th century

## Resumen

El presente trabajo analiza distintos aspectos de la Real Expedición Anticuaria de México llevada a cabo por tierras del virreinato novohispano entre los años de 1805 y 1808, y dirigida por el capitán retirado de Dragones Guillermo Dupaix. Nuestro análisis se centra especialmente, en distintos pormenores de la producción gráfica y de los textos escritos durante y después del desarrollo de la expedición; la relevancia de dicha expedición en el estudio y divulgación de la anticuaria mexicana; la influencia de las imágenes realizadas por el dibujante Castañeda en las ediciones inglesa y francesa; y la trascendencia de esta expedición en la construcción del imaginario indianista desarrollado en la Europa del siglo XIX.

Palabras clave: Nueva España, Anticuaria, Antigüedades, Guillermo Dupaix, Americanismo, Palenque.

## Abstract

The present work analyzes different aspects of the Real Expedición Anticuaria de México, carried out along territories of the New Spain's Viceroyalty between 1805 and 1808, and which was headed by retired Capitán de Dragones Guillermo Dupaix. Our analysis is centered on several details of the graphical production and the written texts during and after the expedition; on its relevance in the study and spreading of Mexican antiques; on the influence of images made by sketcher Castañeda in the English and French editions, and on the importance of this expedition in the construction of an imaginary indianist in the 19th Century Europe.

Keywords: New Spain, Antiques, Guillermo Dupaix, Americanism, Palenque.

## I. Introducción

La Real Expedición Anticuaria de México<sup>1</sup> (1805-1808) fue la última gran expedición con características científicas que se desarrolló en el territorio virreinal de la Nueva España durante el reinado del Rey Borbón Carlos IV. La dirección de la expedición fue encomendada al capitán retirado de Dragones Guillermo Dupaix –de origen luxemburgués<sup>2</sup> pero residente en la capital novohispana–, se desarrolló en tres viajes consecutivos (siempre partiendo desde la capital mexicana): 1805, 1806 y 1807, y culminó con su visita al sitio arqueológico de Palenque<sup>3</sup>.

Este texto constituye un adelanto de una investigación actualmente en proceso, y tiene la intención de explorar algunos aspectos relativos al trabajo de representación iconográfica desarrollado por Dupaix y su dibujante, el mexicano José Luciano Castañeda<sup>4</sup>, en el transcurso de los tres viajes. Para ello centraremos nuestro estudio en dos aspectos que inicialmente pueden aparecer contradictorios; aunque están íntimamente relacionados entre sí. El primero, en relación con el hecho de que el material gráfico realizado durante los tres viajes de la expedición (las láminas de dibujo realizadas por Castañeda) se convirtieron en un referente fundamental para la anticuaria americana en la Europa del siglo XIX, en especial para dos casos claves: la edición del viaje de Dupaix realizada en Londres por Lord Kingsborough entre 1831 y 1848 (Kingsborough, 1831-1848), y la edición francesa de Baradère del año 1834, editada en París (Baradère, 1834). Ambas obras recogen fielmente los manuscritos de Dupaix sobre los tres viajes<sup>5</sup>, pero realizan por su cuenta nuevas imágenes, grabadas y litografiadas por nuevos artistas que se basan naturalmente en los dibujos realizados por Castañeda.

Este segundo aspecto (la decisión de no grabar ni publicar las imágenes de Castañeda, tanto en la versión inglesa como en la francesa) fue una decisión que respondió a criterios distintos en cada caso; aunque de manera general, podríamos identificarlos sucesivamente como criterios artístico-estéticos y criterios de tipo científico. Además, la no publicación de los dibujos de Castañeda tuvo notables repercusiones posteriores,

tanto para la propia difusión exclusivamente europea del material expedicionario original dado en los tres viajes de Dupaix –ya que éstos permanecieron “inéditos” en castellano hasta la reedición de Alcina Franch en 1964– como para el hecho de que las imágenes realizadas por Castañeda –y que constituyeron el referente visual fundamental de las descripciones y comentarios de Dupaix– quedaron “fuera” del proceso de construcción y divulgación del imaginario iconográfico indianista o americanista llevado a cabo por los estudiosos europeos durante el siglo XIX<sup>6</sup>.

## II. Los precedentes históricos y coetáneos

La R.E.A.M. puede considerarse como la culminación de una tradición de estudios y representaciones visuales que sobre los restos arqueológicos del mundo indígena azteca y maya se habían desarrollado en la Nueva España a partir del siglo XVII. Durante ese siglo XVII, algunos eruditos novohispanos se habían dedicado a la recolección y estudio de las antigüedades mexicanas. Sin duda, Sigüenza y Góngora (Leonard, 1984) era uno de los importantes, logrando reunir una impresionante colección tanto de manuscritos prehispánicos como de piezas arqueológicas producto de numerosas excursiones al Valle de México; siendo muy recordado su intento de taladrar la pirámide de la Luna de Teotihuacan: Sigüenza y Góngora la creía antiquísima, casi poco posterior al Diluvio, y consideraba que podía estar hueca del mismo modo que las pirámides egipcias. Todo ello respondía a un intento, por parte de este criollo novohispano, de periodizar el pasado indígena prehispánico con unos criterios universales que las propias crónicas parecían desmentir (Bernal, 1979; Cabello, 1992).

En el siglo XVIII se renovó y alcanzó nuevos bríos ese interés criollo por las antigüedades indígenas; pero ahora estaba pasando del puro interés erudito y coleccionista a convertirse en un instrumento de sus propuestas reivindicativas de identidad cultural (Pedro de, 2006). Efectivamente, figuras eminentes como el jesuita expulso Francisco Javier

<sup>1</sup> En adelante lo llamaremos R.E.A.M.

<sup>2</sup> Guillermo Dupaix nació en Salm, Países Bajos austriacos, entre 1748 y 1750. José Alcina Franch, quien ha revisado su hoja de servicio de 1788 a 1800, ha señalado que Dupaix ingreso al Real Cuerpo de guardias de Corps en junio de 1767, en el que permanecería diecisiete años, hasta que el 8 de julio de 1784 ascendería a teniente, siendo destinado al Regimiento de Dragones de Almansa, en que terminaría ascendiendo a capitán el 29 de junio de 1790, siendo destinado a otro Regimiento de Dragones en México. Según Alcina, éste quedaría fuera de servicio en la capital del virreinato novohispano, hacia diciembre de 1800, fecha en la que se cierra su hoja de servicios y en la que se señala que tenía una edad de cincuenta años, que su salud era robusta y que pertenecía a la nobleza aunque no se le menciona ningún título (Alcina, 1964: 1-43). Alexander von Humboldt, en su *Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigenes de l’Amerique*, haciendo referencia a “M. Dupé”, a quien tuvo el gusto de conocer en su gabinete durante su viaje a México, señala que era un “amateur éclairé” en materia de antigüedades mexicanas; y que en su juventud “a puisé le goût des arts en Italie” habiendo realizado ya “plusieurs voyages dans l’ intérieur de la Nouvelle-Espagne, pour étudier les monumens mexicains” (Humboldt, A. von, 1989: 4). Más recientemente Robert Brunhouse ha realizado una pequeña biografía de Dupaix recogida en su obra: *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. FCE, México, 2000 (pp. 22-34), donde coincide con muchos aspectos ya señalados por Alcina y Humboldt, pero no en otros, como que Dupaix llevaba veinte años de servicios a la Corona en México. Es obvio que urge abordar una biografía más completa que despeje las dudas y confusiones que aún existen sobre la vida de Guillermo Dupaix y, sobre todo, su etapa mexicana, sin duda la más fructífera e interesante.

<sup>3</sup> El investigador español José Alcina Franch ha sido uno de los que ha estudiado esta expedición y a su director Guillermo Dupaix con más intensidad (Alcina, 1969; 1988). Por su parte, el investigador mexicano Roberto Villaseñor realizó la introducción y las notas de la reedición que de la expedición se hizo en México en 1978: *Atlas de las Antigüedades Mexicanas halladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidas en 1805, 1806 y 1807*. San Ángel Ediciones, México. Más recientemente,

los investigadores españoles Josefina Palop Martínez y Alejandro Cerdá Esteve estudiaron la documentación relativa a la expedición encontrada en el Museo Naval de Madrid, comparándola con otros documentos que sobre la misma se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid y el manuscrito encontrado en Sevilla y hoy depositado en la Universidad de esa ciudad. Los resultados de este estudio aparecen en: "Nuevos documentos sobre las expediciones de Guillermo Dupaix por México 1805-1808", en *Revista Española de Antropología Americana*, 27, Servicio de Publicaciones de UCM, Madrid, 1997, pp.129-152.

- <sup>4</sup> La figura del dibujante José Luciano Castañeda ha estado muy poco estudiada. Los datos sobre su trayectoria como profesor de dibujo y de arquitectura de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España no son abundantes. Rastreando en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, este investigador ha consultado la obra de Genaro Estrada (1935): *Algunos papeles para la historia de las Bellas artes en México. Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México*. México. En ella hace referencia el autor a un tal "José Castañeda", quien para el año de 1796 participó como alumno de la Academia de San Carlos, en un concurso abierto a los alumnos de la Academia mexicana por su homónima de Madrid. En dicho concurso, el tal José Castañeda, quien parece ser el mismo que luego trabajaría con Dupaix ya que éste se llamaba José Luciano Castañeda, había participado en dicho concurso en las secciones de pintura y de dibujo. En la primera con una "Alegoría de las artes con una columna, un busto y una calavera (...) un estudio de una cabeza y una mano" (Estrada, 1935: 67). Para la sección de dibujo, este mismo alumno había enviado ocho dibujos, de los que Genaro Estrada no hizo más comentario. Todas las obras enviadas desde México fueron expuestas en la "Sala de Funciones" de la Academia matritense el 11 de noviembre de 1796, por espacio de un mes. En la junta particular celebrada en San Fernando el 4 de diciembre de 1796 se dio cuenta del dictamen del jurado que fue bastante crítico con los trabajos expuestos, considerándolos de poco valor y con muchas deficiencias (Estrada, 1935: 68-69). De manera que de concordar ambas identidades, la de José Castañeda con la de José Luciano Castañeda, éste sería todavía alumno de

Clavijero o el polígrafo José Antonio Alzate se convirtieron internacionalmente (Italia y Francia) en defensores y divulgadores de este pasado<sup>7</sup>. Para ellos –en contra de las críticas vertidas por los savants europeos (Gerbi, 1993)– las antigüedades del mundo indígena mexicano demostraban que las antiguas culturas americanas habían alcanzado un alto nivel de civilización y progreso. El mismo José Antonio Alzate se había ya encargado de mostrar públicamente sus avances arquitectónicos y artísticos entregando como obsequio, tras una relevante visita en el año de 1777 a las ruinas de Xochicalco, el informe de la misma al capitán Alejandro Malaspina, director de la Expedición Alrededor del Mundo que por entonces realizaba su estancia en tierras del Virreinato<sup>8</sup>. Malaspina no solamente recibió el informe de Alzate con gran interés, sino que señaló a Antonio Pineda que mantuviese contactos frecuentes con el polígrafo novohispano, tratando de cumplir a cabalidad con el encargo hecho a la expedición por parte del Cosmógrafo de Indias, Juan Bautista Muñoz, de recopilar toda la información posible sobre los antiguos pobladores de México (Pedro de, 2006).

Unos años antes, en 1785, ya había iniciado Alzate su particular cruzada en defensa de los "indios viejos", publicando en la mencionada Gaceta de Literatura otra de sus visitas a las ruinas prehispánicas: en este caso, las ruinas del Tajín. Ambas visitas, las de Tajín y Xochicalco, se convirtieron, con posterioridad, en un referente fundamental de la "conciencia cultural criolla" y en claros precedentes de la arqueología mexicana. Ya que, por primera vez, un erudito criollo describía y ofrecía dibujos del mundo arqueológico indígena en un medio impreso que era conocido y leído tanto en la Corte de Madrid como entre los círculos de intelectuales de Francia e Italia, con los que Alzate mantenía frecuentes contactos e intercambios de información<sup>9</sup>.

Además por esos años, más concretamente en 1790, la vida de la capital mexicana se había vuelto a conmocionar tras la aparición de nuevos hallazgos arqueológicos. Al realizar trabajos de remodelación en la Plaza de la Catedral –hoy mundialmente conocida como Zócalo– encargados por el Virrey

Revillagigedo (Matos, 1998: 17-33), aparecieron dos "enormes piedras" que fueron identificadas posteriormente como la diosa azteca Coatliue y el llamado Calendario Azteca (León y Gama, 1978). El descubrimiento suscitó gran alboroto y entusiasmo, seguido de una calurosa polémica sobre su origen y significado entre el astrónomo León y Gama y el propio Alzate. Polémica que volvió a colocar el problema de las antigüedades y sus interpretaciones como parte del conflicto sobre el origen del hombre americano, que ya tenía un fuerte eco en algunos círculos intelectuales del viejo continente (Alzate, 1831: 280-284).

Llegado el año de 1804, un año antes del desarrollo del primer viaje de la expedición dirigida por Dupaix, el exjesuita expulsado novohispano Pedro José Márquez –socio entonces de las Academias de Bellas Artes de Madrid, Florencia y Bolonia<sup>10</sup>– publicó en Italia su obra: *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana*<sup>11</sup>, la cual pronto obtuvo gran divulgación, tanto en Europa como en América, haciéndose eco de las investigaciones anteriores. La obra de Márquez incluye una serie de grabados en relación con algunos monumentos significativos de México, entre los que se encuentra el representativo friso de Xochicalco, al que Dupaix y Castañeda prestarían mucha atención al regreso de su primer viaje.

Ya en ese mismo siglo XVIII, el interés metropolitano español por las antigüedades indígenas americanas terminó por concretar un conjunto de instrucciones para su búsqueda, identificación y recolección. Antonio de Ulloa, marino, político y científico, elaboró unas Instrucciones al respecto en el año de 1777, curiosamente el mismo año en que Alzate realiza su visita al sitio de Xochicalco<sup>12</sup>. Las Instrucciones tenían por cometido servir a los funcionarios reales en América en su labor de acopio de materiales con destino al Real Gabinete de Historia Natural, fundado por Carlos III en el año de 1771 en Madrid. El cuestionario era minucioso y bastante detallado en materia de antigüedades<sup>13</sup>: contemplaba la descripción de ruinas de edificios, enterramientos o sepulturas, restos de vasijas y herramientas para cultivar la tierra, armas y otros útiles para la guerra, dijecillos o ídolos, adornos, divisas o insignias; así pedía que

se diese noticia de los tejidos de Pita y de los trajes modernos “que usan los Indios, así hombres como mugeres, y la materia de que son hechos” (Ulloa, 1777: CXLVIII).

El cuestionario de instrucciones obró a partir de entonces en las oficinas de virreyes y gobernadores americanos, y contribuyó a reglamentar las investigaciones posteriores tanto en Nueva España como en el Perú, donde las investigaciones arqueológicas se sucedían, incluidos los intensos trabajos de exploración y descripción de las ruinas de Palenque (Cabello, 1992: 16-22).

En este sentido, si en el centro de virreinato novohispano se intensificó la afición por las antigüedades a finales del siglo XVIII, más al sur –en la Audiencia de Guatemala– el interés por estos asuntos también encontró un notable eco; sobre todo a raíz del descubrimiento de las ruinas mayas del sitio de Palenque en 1745 por parte del cura de la localidad de Tumbala (Chiapas), Antonio Solís<sup>14</sup>. Pero no fue hasta 1773 que el teniente Esteban Gutiérrez de la Torre –por entonces teniente de alcalde de la Ciudad Real de Chiapa– realizó una exploración hasta cierto punto sistemática del lugar, llevando a cabo un pequeño informe del sitio: ello tendría lugar por inducción del cura Ramón Ordóñez y Aguiar, sobrino de Antonio Solís, quien desde niño había sabido de la existencia de las ruinas, quedando fascinado con el relato de su tío. Gutiérrez taló una gran proporción de terreno y logró penetrar a una gran sala que –por la descripción– parece coincidir con lo que luego sería denominado “el salón del trono” del palacio<sup>15</sup>.

Diez años tardaría en informar Ordóñez al presidente de la Real Audiencia de Guatemala, José de Estachería, ante el silencio del alcalde mayor Gómez de Andrade para comunicar la exploración de Esteban Gutiérrez a sus superiores. Inducido por la curiosidad y siguiendo los protocolos administrativos del momento, Estachería decidió en 1784 comisionar al alcalde del pueblo de Palenque, el lugar más próximo a las ruinas, José Antonio Calderón, para que le informase detalladamente de todo ello. Calderón redactó efectivamente un informe en el que detallaba cómo había hecho el oficio y catalogado todas las construcciones detectadas,

ilustrado con cuatro dibujos que él mismo realizó y que envió a Estachería en diciembre de ese mismo año<sup>16</sup>. Al año siguiente, en enero 1785, Estachería redactó “unas muy detalladas instrucciones, estructuradas en 17 capítulos, para que se siguiesen en una posterior prospección” (Cabello, 1992: 34). Y redactó un informe al Secretario de Estado de Indias, José de Gálvez, poniéndolo en antecedentes sobre las gestiones realizadas hasta ese momento en relación con las ruinas de Palenque, adjuntándole los originales del informe de Calderón y las instrucciones que había redactado (Cabello, 1992: 34).

Al mismo tiempo, aprovechando que en la nueva ciudad de Guatemala –trasladada de sede tras el derrumbe de la antigua Guatemala rodeada de volcanes– se encontraba trabajando un arquitecto real (el italiano Antonio Bernasconi), le comisionó para que levantara un plano del lugar y del conjunto de las ruinas. El 25 de febrero Bernasconi inició su misión, y cuatro meses después, el 13 de junio, redactó un informe bastante parco, sin haber cumplido completamente con las instrucciones de Estachería; sin embargo, incluyó también cuatro dibujos realizados por él mismo: un plano del lugar en el que se indicaba los principales monumentos (que eran los mismos que Calderón había visitado); luego dos casas o templos en alzado, planta y corte transversal; un plano del llamado “Palacio”, en alzado, planta y corte transversal; y por último unos dibujos de piedras grabadas que hacían referencia a las piezas dibujadas por Calderón y algunos grifos (Castañeda, 1946: 32-38)<sup>17</sup>. El informe de Bernasconi fue enviado a España en ese mismo año 1785 y el rey decidió que Estachería continuase con la investigación y que toda esta información fuese enviada a Juan Bautista Muñoz, que en esos momentos ya desempeñaba el importante papel de nuevo “Cosmógrafo de Indias” y redactaba por encargo real una nueva Historia del Nuevo Mundo. Muñoz se mostró muy interesado por los descubrimientos arqueológicos y envió un informe a Gálvez con fecha del 7 de marzo, en el que manifestaba la necesidad de que Estachería continuase con sus investigaciones, pero por medio de investigaciones más detalladas y precisas. Igualmente señalaba que

San Carlos de México para el año de 1796. Por otra parte, Humboldt señala en *Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigenes de l’Amérique*, que las planchas I y II que incluye en esa obra, grabadas en París por Massard y que son el resultado de su visita al gabinete de “M. Dupé” en México, representando un busto que él denomina *Buste d’une Prêtesse*, fueron realizadas en base a los dibujos de un alumno de la academia de San Carlos, bajo la atenta mirada de “M. Dupé” (HUMBOLDT, 1989: 6). El naturalista alemán visitó Nueva España entre 1803 y 1804. Y este último año tuvo una intensa actividad en la ciudad de México conectando con muchos intelectuales y coleccionistas de esa ciudad: lo que nos hace pensar que fuese entonces cuando visitase a Dupaix y obtendría los dibujos que luego grabaría en París. Si el autor o no de los mismos fuese el mismo Castañeda, no lo sabemos; pero de ser así, Castañeda era todavía considerado por Humboldt como alumno un año antes de que Dupaix partiese con él en la expedición. Es interesante que las planchas I y II de la obra de Humboldt representan una de las figuras que también van a parecer en la obra de Dupaix/Castañeda; incluso una representación frontal de la misma aparece en el frontispicio alegórico de la obra, junto con la pirámide y el águila. Lo que, sin duda, nos dice mucho de lo destacado de la pieza y del gran interés que ésta tuvo tanto para Dupaix como para Humboldt, siendo la pieza que inicia su estudio sobre los monumentos americanos. Por último, la investigadora Paz Cabello, afirma que los dibujos en los que se basó el grabador de la obra de Humboldt, eran de Castañeda (Cabello, 1992: 44).

<sup>5</sup> La edición inglesa incluye el texto de Dupaix solamente en castellano, sin traducción al inglés, mientras que la edición francesa introduce el texto de Dupaix en castellano junto con su traducción al francés. Ambos textos, el castellano y el francés, aparecen en dos columnas por página, junto con algunas notas a pie de página realizadas por el editor o colaboradores de la obra.

<sup>6</sup> En un reciente artículo, Irina Podgorny (“The reliability of the ruins”. *Journal of Spanish Cultural Studies*. n.º 2, Vol. 8, July, pp. 213-233, 2007) señala que en la primera mitad del siglo XIX Francia e Inglaterra compiten por el conocimiento del mundo antiguo, al que ya se había incorporado, de manera atractiva y sugerente, el mundo de las grandes civilizaciones precolombinas; en especial, los restos del mundo maya que desde la segunda parte del siglo XVIII

venían siendo estudiados por iniciativa de las autoridades españolas de Guatemala, y que tenían como centro de especial interés las ruinas del sitio de Palenque (Podgorny, 2007: 228).

<sup>7</sup> La investigadora alemana, Ursula Thiemer-Sachse afirma que parte de la impresionante colección que logró reunir Lorenzo de Boturini a modo de un “Museo histórico indiano” (la colección se formó entre 1736 y 1743, también con materiales procedentes de Sigüenza y Góngora) y que tras su muerte terminó por dispersarse, fue a parar a manos de criollos como Mariano Fernández de Echeverría Veitia (1718-1779), quien había sido colaborador del italiano; Antonio León y Gama (1735-1802); el padre José Antonio Pichardo (1748?-1812); y también de Clavijero y Alzate, quienes prestaron muchos de estos materiales a Humboldt en su visita a México, para su estudio y compra. Incluso, según esta misma investigadora, Jean Frédéric de Waldeck (1766?-1875) que posteriormente visitaría México y tendría una actuación muy destacada en la divulgación de las ruinas mayas, especialmente de Palenque, logró hacerse con algunas piezas del legado de Boturini. Otro francés, que vivió en México entre 1821 y 1840, Joseph Marius Alexis Aubin (1802-1891), también se hizo con una buena parte del material de Boturini, que tras su regreso a Francia vendió en 1889 a Eugène Goupil. Éste encargó a Eugène Boban un catálogo en 1891; finalmente Goupil donó la colección que lleva su nombre y el de su precedente dueño (Colección Aubin-Goupil) a la Biblioteca Nacional de París, donde se encuentra actualmente. (THIEMER-SACHSE, U. (2003): “El ‘Museo histórico indiano’ de Lorenzo Boturini Benaduci y los esfuerzos del erudito alemán Alejandro de Humboldt para preservar sus restos para una interpretación científica”. *Hin. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift for Humboldt-Studien*. Universität Potsdam, IV, 6). Véase la versión electrónica de la revista en: <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/index.htm>.

<sup>8</sup> El informe sería publicado por Alzate en su *Gaceta de Literatura* en el año de 1791, poco después del paso de Malaspina por el virreinato. Xochicalco se convirtió a lo largo del siglo XIX en un lugar de obligada referencia para algunos de los iniciadores de los estudiosos de la arqueología mexicana, siendo visitado por Dupax y descrito y analizado por Humboldt en su obra sobre los monumentos del antiguo México de 1810, quien no pudo visitar el

Palenque debió ser la capital de una gran potencia algunos siglos antes de la conquista, y que debió tener relaciones y comunicaciones con las construcciones zapotecas de Mixtlan y, sobre todo, con otras ciudades en ruinas situadas en Honduras de las que se tenían noticias en las crónicas del siglo XVI, ya que los monumentos arquitectónicos guardaban mucha similitud<sup>18</sup>.

El 15 de marzo de 1786 Juan Bautista Muñoz pidió a Estachería que se realizasen investigaciones más detalladas y precisas del lugar, y que se contase con algún dibujante para ese trabajo. En especial, Muñoz estaba interesado en que se hiciese una distinción precisa entre puertas, nichos y ventanas, así como el uso de construcción en piedra; pero sobre todo le alertaba la presencia inesperada de arcos y bóvedas: “[...] examinando lo que se halle de piedras de sillería, como las que dice, de cal i canto y de mezcla; haciendo puntual descripción y dibujos de las figuras, los tamaños i cortes de piedras y ladrillos o adobes, con particularidades en los llamados arcos y bóvedas” (Castañeda, 1946: 43-44).

Precisamente este interés de Muñoz por los detalles arquitectónicos estaba relacionado con el hecho de hallar, de alguna manera, conexiones entre este tipo de ruinas prehispánicas con los descubrimientos de Pompeya y Herculano realizados durante el reinado de Carlos III en Nápoles. Efectivamente, las ruinas romanas se convirtieron entonces en un referente comparativo que presidió inicialmente la descripción de las distintas investigaciones españolas del sitio de Palenque. Referente romano que todavía estará presente, aunque de manera residual, en las posteriores investigaciones de Dupax y Castañeda<sup>19</sup>.

Estachería decidió seguir las instrucciones y recomendaciones de Muñoz. La muerte de Bernasconi le complicaba las cosas al no tener a mano otro ingeniero de su talla y experiencia. Circunstancia que le obligó a recurrir a un militar: el capitán de artillería Antonio del Río, quien se trasladó inmediatamente a Palenque junto con el dibujante Ricardo Armendáriz, llegando el 3 de mayo de 1787. Sin ningún tipo de experiencia en estos asuntos, pero como buen militar, Del Río siguió al pie de la letra las instrucciones

recibidas por Estachería. Conocía lo realizado anteriormente por Calderón y Bernasconi, y “fue repitiendo exactamente los mismos pasos de sus predecesores, ampliándolos en los puntos y lugares que se le habían señalado” (Cabello, 1992: 38). Del Río midió los monumentos, describió su aspecto y tomó “muestras” de los mismos<sup>20</sup>. Además, se preocupó por obtener el mayor número de materiales posibles, realizó excavaciones en más de un lugar y redactó una memoria final que ha tenido mucha difusión internacional<sup>21</sup>.

La labor del dibujante Armendáriz, por su parte, fue también de mucho provecho y precisión: realizó 25 dibujos sobre la decoración de los edificios, dibujos que fueron repetidamente copiados por el propio artista y luego por otros autores (García, 1994).

Las labores en Palenque de ambos comisionados terminaron en junio de 1787, fecha en que aparece firmado el informe de Del Río en Palenque; poco después volvió a Guatemala y entregó su informe a Estachería (Podgorny: 223)<sup>22</sup>. Éste puso a un ingeniero, José de Sierra, a preparar copias del informe, dejando una copia en sus archivos<sup>23</sup>. Un año después todos estos materiales fueron enviados a España al sucesor de Gálvez (ya que éste había fallecido el año anterior), el ministro Antonio Valdés, notificándole de los resultados de las excavaciones y enviándole los dibujos de Armendáriz y un arco con siete flechas de los indios lacandones (Cabello, 1992: 41). Las piezas fueron enviadas también al Real Gabinete de Historia Natural. El informe y los objetos de las excavaciones llegaron al gabinete, no así los dibujos. Se sabe que éstos quedaron en las oficinas de la Junta de Estado junto con el informe original, ya que Floridablanca mandó realizar una copia de ambos: “Aunque Floridablanca mandó copiar los dibujos de la expedición de Antonio del Río y enviarlos al Real Gabinete, que se los habían reclamado, y luego fueron entregados al funcionario encargado de gestionar los asuntos de este museo, estos dibujos no están hoy en el Museo de Ciencias Naturales –nombre actual del Gabinete–. Por lo que la única colección completa de los dibujos que queda hoy, que está en la Biblioteca de Palacio, es una copia”

(Cabello, 1992: 42-43).

Más tarde Ramón Ordóñez, promotor de los primeros viajes al sitio de Palenque, se hizo con una copia del informe Del Río y de los dibujos de Armendáriz, compilando a su vez, con ayuda de eso y otros materiales por él obtenidos, un manuscrito titulado *La historia de la creación del cielo y de la tierra*, en el que especulaba sobre el origen trasatlántico del pueblo prehispánico de América Central (Brunhouse, 2000: 19)

Por el mismo tiempo en que Ordóñez se ocupaba de estos asuntos, el italiano Paul Félix Cabrera se hallaba en Guatemala, ocupado en consultar también el informe de Del Río y obteniendo prestado el manuscrito del cura Ordóñez. Poco después publicaría *Teatro crítico americano*, siendo acusado por Ordóñez de plagiar su trabajo.

Pasado el tiempo, todo este material cayó en manos de un “cierto doctor McQuay” (Brunhouse, 2000: 19) que fue quien se los llevó a Inglaterra, donde los compró Henry Berthoud –librero londinense, a pesar de su nombre– y los hizo traducir al inglés para publicarlos en otoño de 1822. Berthoud contrataría al artista Jean Frédérick Waldeck para grabar las 16 láminas que acompañaban al informe de Del Río.

Con posterioridad se realizaron dos ediciones más en un plazo de 15 años: una francesa llevada a cabo por la *Société de Géographie de Paris* en el año de 1825 y dirigida por Warder<sup>24</sup>, y otra edición en Alemania en 1832 (Brunhouse, 2000: 20). En la edición francesa, Warder daba a entender que las ilustraciones eran obra de Castañeda, el artista que acompañaría a Dupaix en sus viajes, aunque estas circunstancias no aparecían claras (Brunhouse, 2000: 21; García, 1994: 99-109).

### III. La Real Expedición Anticuaria de México y la influencia de su obra en el americanismo europeo del siglo XIX

En el año de 1805, un año después de aparecer en italiano la obra del jesuita Pedro José Márquez<sup>25</sup>, fueron comisionados Guillermo Dupaix y José Luciano

Castañeda por el Rey Carlos IV para realizar una Real Expedición Anticuaria. Los años siguientes la continuarán, siempre partiendo desde la ciudad de México, hasta darla por terminada en marzo de 1808<sup>26</sup>.

El resultado de los tres viajes fueron varios manuscritos y 145 láminas de dibujo<sup>27</sup>. En el primero de los viajes visitaron las poblaciones de Orizaba, Cholula y Xochicalco. Al año siguiente Xochimilco, el lago de Chalco, Ozumba y Oaxaca. Y en el último viaje Tehuantepec, Guiengola, Ocosingo y, por último, Palenque. Este último sitio fue la única ruina maya de importancia que reconocieron.

Ante los graves acontecimientos políticos ocurridos en España –en particular, la invasión napoleónica de su territorio– y con el levantamiento del cura Miguel Hidalgo en Dolores como inicio del proceso de independencia mexicana, hubo gran confusión para el envío de los materiales de la expedición a España, que quedaron, según Charles Farsi<sup>28</sup>, durante la guerra de independencia mexicana, en manos de Castañeda, quien los depositaría (no se sabe cuándo) en el gabinete de Historia Natural de México<sup>29</sup>.

Lo cierto es que comenzaron su periplo europeo copias de las láminas de dibujo de Castañeda, conjuntamente con borradores de Dupaix, dando origen por lo menos a dos ediciones de indudable valor para la historia de la anticuaria mexicana, y de la difusión de los monumentos mexicanos en Europa: la primera, la señalada de Lord Kingsborough del año 1831, y la segunda en 1834 realizada por el abate francés Henry Baradère, dedicada ya especialmente a este viaje, bajo el nombre: *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix ordonnées en 1805, 1806 et 1807 par le roi Charles IV, pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenqué*. Esta edición exclusiva sobre la expedición de Dupaix está compuesta por dos volúmenes, prologados por Charles Farsi<sup>30</sup> y con estudios de Alexandre Lenoir y de Warden, conjuntamente con un trabajo de Chateaubriand. También, en esta edición, se incluye el texto de Juan Galindo –miembro del ejército de la República Mexicana y comisionado por la República

sitio, pero retomó los comentarios y dibujos de Alzate para señalar que se trataba de una edificación de carácter defensivo, coincidiendo con la tesis del polígrafo criollo. Viajeros posteriores como Frédérick de Waldeck o Stephens y Catherwood también lo incluyeron en sus inspecciones arqueológicas, convirtiéndose en uno de los lugares emblemáticos para la historia de la arqueología indígena mexicana.

<sup>9</sup> Alzate era socio de la Academia de Ciencias de París, corresponsal del Real Jardín Botánico de Madrid y miembro de la Sociedad Vascongada de Amigos de País (Hernández Luna J. J. (s/f): *Estudio Biográfico y selección de Juan Hernández Luna*. Secretaría de Educación Pública, México).

<sup>10</sup> Nacido en San Francisco del Rincón (Guanajuato) el 22 de febrero de 1741; ingresó a la Compañía el 4 de marzo de 1761 y regresó a México restablecida ya la Compañía, siendo el prima maestro de novicios hasta su muerte el 2 de septiembre de 1820.

<sup>11</sup> La obra fue publicada en Roma por Presso il Salomoni en 1804.

<sup>12</sup> Quiero resaltar el hecho de que en ese mismo año de 1777 Alzate realizó su visita al sitio de Xochicalco. De si éste tenía o no ya conocimiento de las *Instrucciones de Ulloa*, lo desconocemos; sólo cabe resaltar que las investigaciones de Alzate se ajustaron bastante a los requisitos que Ulloa establecía. (véase: PEDRO de, 2006: 316-323)

<sup>13</sup> Ulloa había fundado en 1752 un gabinete privado en materia de Historia Natural cuyas colecciones pasaron al Gabinete Real de 1771 (Cabello, 1992: 16-19)

<sup>14</sup> Las ruinas eran conocidas por la población indígena del lugar con el nombre de “Casas de Piedra”.

<sup>15</sup> Paz Cabello señala que hay una variante de esta versión, según se hace eco de una carta del dominico José Miguel de San Juan –ubicada por el investigador Ballesteros (1960: 23)– quien relataría que sería Fernando Gómez de Andrade, alcalde mayor de Chiapa e hijo de un ministro decano de la Audiencia de Quito, el primero en visitar las ruinas, registrándolas y limpiando el terreno de árboles y malezas. Para Paz Cabello lo que realmente pasaría es que Ramón Ordóñez, sobrino del cura de Tumbala, debió dar parte de la existencia de las ruinas al alcalde de Chiapa –Gómez de Andrade– y debió haber una primera visita de este al sitio y una segunda, ya con excavaciones e informe, del teniente de

alcalde Gutiérrez. Visitas que, según Paz Cabello, Ordóñez confundió al no estar presente y ser en la segunda en la que estuvo su hermano; o quizás sintetizó en una sola, la de Gutiérrez, para no restarse protagonismo (Cabello, 1992: 31-32).

- <sup>16</sup> Los dibujos de Calderón constituyeron la primera muestra gráfica de las ruinas de Palenque. Y, si bien son la obra de un hombre poco dotado para el dibujo, sí son muy ilustrativos de lo que Calderón describía en su informe. Los dibujos se encuentran actualmente en el Archivo General de Indias de la ciudad de Sevilla, bajo la signatura: M y P Guatemala, fol. 256 (1); 256 (2) bis; 256 (3); 256 (4). Están también reproducidos en Cabello, 1992: láminas: 5, 6, 7 y 8.
- <sup>17</sup> La documentación original se encuentra en el Archivo General de Indias de Sevilla, signatura: m y P Guatemala, 257, 258, 259, 260.
- <sup>18</sup> Paz Cabello señala que Muñoz debía referirse a las construcciones de la ciudad maya de Copan, ya que ambas pertenecen al Período Clásico Maya (CABELLO, 1992: 36-37).
- <sup>19</sup> En este sentido, señala Irina Podgorny: "Bernasconi [...] could not ascribe the architecture of the ruins to any of the ancient or modern orders he knew. But he ventured to point out that the vaults were shaped like Gothic arches, while the presence of doors and windows contrasted with the lack of all the other elements of the architecture of an ancient city [...] Bernasconi's testimony, however, discounted the possibility of an ancient Roman settlement in America: the images represented in the statues, the art of construction, and the lack of order in the tracing of streets and blocks led him to conclude that the city had been founded by natives" (PODGORNY, 2007: 220).
- <sup>20</sup> En su afán de cumplir con lo ordenado, Antonio del Río tomaría algunas muestras de frisos y grifos, tal y como había hecho también Bernasconi. Las piezas se conservan hoy en el Museo de América de Madrid (Cabello, 1992: 38).
- <sup>21</sup> De ella se hace la primera edición en Londres en 1822, con el título: *Description of the Ruins of an Ancient City. Discovered near Palenque...from de Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Río: Followed by Teatro Crítico Americano... by Doctor Paul Felix Cabrera...* Esta obra fue ilustrada con 15 grabados realizados por Jean F. Waldeck, basándose en los dibujos de Armendáriz. En cambio, la primera española no ocurre

para inspeccionar Palenque-, así como un texto de Alexander von Humboldt en el que trata sobre antigüedades americanas, y otro texto de St. Priest.

La edición incluye las descripciones de Dupaix en francés y castellano, y todos los dibujos de Castañeda reinterpretados y litografiados por diversos artistas franceses: Delaporte: 77 láminas, L. Vitasse: 40 láminas, E. Robillard: 39 láminas, H. Robillard: 29 láminas, Vanderburchi: 9 láminas, Will de Willberg: 7 láminas, C. Farcy: 5 láminas (Alcina, 1969: 33). Los dibujos originales de Castañeda, que sirvieron para confeccionar las litografías y grabados, le fueron entregados al editor Baradère por Isidro Ignacio Icaza –Conservador del Museo Nacional de México– el 7 de diciembre de 1828.

En 1838, cuatro años después de la aparición de esta edición, J. F. Waldeck publicó su viaje a la provincia de Yucatán: *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d' Yucatán (Amerique Centrale) pendant les années de 1834 et 1836*. Obra editada en París por Bellizard Dufour, con 21 láminas y un mapa, y le fue dedicada a Lord Kingsborough, mencionado como su protector<sup>31</sup>.

En esta obra (de importante resonancia en relación con la arqueología del mundo maya, especialmente Palenque, aunque ha tenido numerosos críticos considerando que sus conjeturas forman parte más de la fantasía que de la realidad) Waldeck criticaba las obras de todos sus precursores inmediatos (Alzate, Humboldt, Del Río, Dupaix, Castañeda, Aglio, Galindo). Y criticaba especialmente al nuevo equipo de exploradores de la zona, Stephens y Catherwood, mientras se declaraba como "le premier Américaniste" (Brunhouse, 2000: 69). En todo ello, estaba Waldeck haciendo gala siempre de una egolatría e imaginación interpretativa que la historia de la disciplina ha terminado por desmentir<sup>32</sup>.

Posteriormente a 1860, parte de los trabajos inéditos de Waldeck sobre Palenque –en concreto 56 dibujos– fueron seleccionados para ilustrar el texto de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg de 1866: *Recherches sur les ruines de Palenque*, una vez fueron examinados por miembros de la creada Comisión Científica de México y comparados con las fotografías que sobre el sitio ya había realizado Désiré de Charnay, aprovechando que Napoleón III tenía un espe-

cial interés por las antigüedades mexicanas y que se había desatado en Francia la "fiebre del americanismo" (Mongne, 2005: 41-64).

En 1841 aparecerá la primera publicación en la que colaboran el norteamericano John Lloyd Stephens y el dibujante inglés Frederick Catherwood (Brunhouse, 2000: 83-107). La obra llevó por título (traducido del inglés): *Incidentes de viajes a Centro América, Chiapas y Yucatán*, y tuvo una excelente acogida entre el público europeo, reeditándose en 1843. En ésta, Stephens reconocía que los propios dibujos de Catherwood reafirmaban los objetos y monumentos contenidos en la obra de Dupaix y dibujados por Castañeda. Un año después, en 1844, Catherwood publicaría una obra recopilatoria de sus trabajos, eligiendo un título muy humboldtiano: *Vistas de los monumentos Antiguos de Centro América, Chiapas y Yucatán*, con 25 litografías en color.

Habrá que esperar hasta 1863 para que viese su aparición otra obra emblemática sobre la arqueología maya. En ese año Désiré Charnay, un fotógrafo expedicionario que seguía los pasos de Stephens y Catherwood, fascinado por las ruinas de esta antigua civilización, dio a luz su interesante obra: *Cités et ruines Americaines*. Mitla, Palenque, Izamal, Chichón-Itza, Uxmal, publicada en París en dos tomos (Mongne, 2005). En ella aparecen por primera vez "fotografías" sobre las ciudades visitadas y sus monumentos. Como dato relevante, la obra venía acompañada por un estudio introductorio sobre los monumentos antiguos mexicanos del arquitecto Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc, donde afirma su celebrada tesis de que a cada tipo de sociedad le correspondería una técnica específica de construcción, que le identificaría<sup>33</sup>.

El viaje de Charnay a México lo realizó entre 1857 y 1860. En la obra resultado del mismo, ya reconoce el autor una larga tradición previa en el estudio del mundo maya, mencionando las expediciones de Antonio del Río y de Guillermo Dupaix como las más significativas de la etapa colonial española. También resalta toda la tradición inglesa, francesa y norteamericana en el conocimiento de esa cultura, hasta llegar a las aportaciones del abate Brasseur de Bourbourg con la edición en 1866 de los dibujos de Waldeck<sup>34</sup>.



#### IV. Los textos y dibujo conservados en España de la R.E.A.M.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra uno de los manuscritos conservados del primer viaje realizado por Dupaix y Castañeda en 1805<sup>35</sup>. El manuscrito contiene en nueve hojas tamaño folio, las incidencias del viaje y las descripciones de las láminas que acompañan a esta primera salida, así como una copia de las primeras treinta y dos láminas de dibujo realizadas por Luciano Castañeda<sup>36</sup>.

Por su parte, en el Museo Naval – también de Madrid – aparece otro manuscrito de la expedición; pero, a diferencia del anterior, sólo está el cuadernillo de las treinta y dos láminas atribuidas a Castañeda (Palop y Cerdá, 1997). El volumen aparece con un título adherido a la tapa de cartón, en un trozo de papel recortado en el que se señala: “Real expedición Anticuaria practicada en el Reyno de México por el capitán don Guillermo Dupaix [sic]. Principal”<sup>37</sup>.

Existe una tercera copia, la ya mencionada de la Universidad de Sevilla, y que Alcina identifica como “Manuscrito de Sevilla”. En este caso aparecen completos tanto el texto como las láminas de los tres viajes realizados por Dupaix y Castañeda<sup>38</sup>.

Los materiales mencionados constituyen los tres tipos de manuscritos que sobre la expedición han aparecido en España al día de hoy. Ahora bien, en este artículo, nuestro interés principal es el de centrarnos en el estudio de algunas de las imágenes realizadas en el transcurso de la expedición de Dupaix – particularmente, en el material correspondiente al primer viaje – y realizar una comparación primera entre las láminas existentes en España: la Biblioteca Nacional de Madrid, el Museo Naval y la Universidad de Sevilla<sup>39</sup>. Asimismo, posteriormente compararemos parte de estas láminas con los grabados y litografías de las mismas que aparecen en las publicaciones sobre este primer viaje de parte de Lord Kingsborough y de Baradère. Este análisis comparativo busca no sólo encontrar similitudes y diferencias entre las láminas de las distintas copias existentes en España y atribuidas a Castañeda (manera de dibujar

las piezas, distribución de las mismas en el espacio, rasgos estilísticos, etc.) sino también – al compararlas con los grabados ingleses y franceses – apreciar cómo han ido “alterando” éstos el modelo de representación establecido por Dupaix y Castañeda. Y, establecer en base a qué supuestas intenciones – científicas, estilísticas y estéticas – se justifican estas “alteraciones”.

Lo primero que hay que señalar con respecto a los materiales gráficos depositados en la BN y el MN, es que parecen admitir una misma autoría, es decir, son obras atribuibles a José Luciano Castañeda. En el caso del material de la BN esta afirmación parece confirmada por el mismo Dupaix en el interior del documento manuscrito que las acompaña. Por su parte, el material del MN no cuenta con un apoyo firme de autoría, al menos del mismo nivel del caso anterior. Pero es cierto que tanto el estilo como la manera de concebir la composición, el mismo trazo: “algo brusco”, así como una cierta dificultad para desarrollar los principios de la perspectiva, nos permiten compartir con otros investigadores la opinión de que estas láminas también pertenecen a Castañeda (Palop y Cerdá, 1997).

En relación con las láminas de la US, la cosa no parece tan evidente. Si bien es cierto que Alcina no ha dudado ni un momento en atribuir las al artista mexicano, lo cierto es que las láminas (en número mayor que los otros dos grupos) son imágenes confeccionadas de una manera “distinta”, como analizaré inmediatamente<sup>40</sup>.

Los investigadores Alcina, Palop y Cerdá realizaron una interesante comparación entre los tres grupos de materiales. Sin duda, el estudio ha ayudado mucho a los especialistas a comprender muchas peculiaridades y características de cada grupo y cómo se iban produciendo cambios en el proceso de “copiado”, aunque todavía no se ha podido decidir cuáles son los dibujos originales; o si los tres son, a su vez, “copias” de otro original hoy desaparecido, o por lo menos no identificado. Lo que sí han dejado claro los estudios de estos tres investigadores es que entre los tres grupos de materiales hay algunas diferencias significativas. Y que finalmente el material de Sevilla, en especial, es el que muestra mayores diferencias

hasta 1939, por Manuel Ballesteros. En 1946 Castañeda Paganini realiza otra edición castellana en México, ya mencionada en este artículo; y en 1985 hay una nueva edición de Caballero. La Biblioteca Nacional de Madrid guarda un ejemplar de la obra original de Antonio del Río, con 15 de los 26 dibujos. Hay también una obra completa en la Biblioteca del Palacio de Madrid. El informe original se encuentra en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales, pero hay otro manuscrito en la Academia de la Historia, también de Madrid.

<sup>22</sup> Del Río insistió en las similitudes góticas y romanas de la arquitectura de Palenque, afirmando la presencia de ventanas en aquellas construcciones, e incluyendo un informe sobre las redes de comunicación de esta ciudad con otras regiones (Podgorny, 2007: 223)

<sup>23</sup> La contribución de los ingenieros militares en el descubrimiento del mundo antiguo europeo y americano ha sido puesta de manifiesto por Peter Burke (2003): “Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe”. *Journal of the History of Ideas*. n.º 64, Vol. 2, pp. 273-296. Igualmente destacable es la contribución del geógrafo hispano Horacio Capel Sáez (1994): “La invención del territorio: ingenieros y arquitectos de la Ilustración en España y América”. *Anthropos*: Boletín de información y documentación, n.º 43, pp. 98-115. Asimismo, véase: Horacio Capel Sáez, Omar Moncada y Joan-Eugení Sánchez (1988): *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. CSIC, Madrid.

<sup>24</sup> Warden fue antiguo Cónsul General de los Estados Unidos en Francia y miembro del Instituto de Francia, refutado experto en materia de restos arqueológicos de las culturas americanas, especialmente de la llamada “culturas de las praderas” norteamericanas.

<sup>25</sup> Véase nota 11.

<sup>26</sup> En el momento del inicio de la R.E.A.M. ocupaba el cargo de Virrey el controvertido José de Iturrigaray y Aróstegui (1803-1808). A lo largo de su conflictivo virreinato, que terminó en su destitución tras los sucesos de julio y agosto de 1808, se desarrolló la expedición. Ésta también se vio afectada por los acontecimientos en España y México: la invasión de los franceses, el secuestro del sucesor a la Corona y el levantamiento de Hidalgo en Dolores. Iturrigaray fue sustituido provisionalmente por el Mariscal Pedro Garibay y, sin duda ante la incertidumbre, la



**Figura 1.** Frontispicio. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid.

expedición se dio por finalizada. A causa de esta situación extraordinaria y la precipitada salida de Iturrigaray de México, éste no dejó la consabida *Memoria* de su período de mandato a su sucesor, como venía siendo tradición en el virreinato, y en ese sentido es inexistente la información sobre la R.E.A.M. de manos de su patrocinador. De lo que sí tenemos constancia es que en las *Memorias* dejadas por su antecesor, el Virrey Félix Berenguer de Marquina (1800-18003), se hace reseña del interés que tiene la Corona, por medio de “dos reales órdenes, una de 2 de agosto y otra de 6 de noviembre de 1800” de propiciar la recolección de “varias y preciosas producciones de historia natural que se encontraran en esos dominios, y que por su rareza y utilidad merecerán el aprecio de los inteligentes, y añadirse a las interesantes colecciones de este especie, ordenándose su remisión a nuestra península, con la seguridad y brevedad correspondiente” (Navarro De Anda, 1991: Vol. II, pp. 1405-1406). Como se puede apreciar, el interés de España por el coleccionismo americano no decayó en ningún momento y más bien se manifiesta como una política continuada que nutriría de fondos y piezas excepcionales al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid.

<sup>27</sup> El número de láminas difiere en los distintos casos en que fueron utilizadas por las ediciones tanto la inglesa y la francesa como la realizada en el año 1969 por Alcina Franch. En el estudio introductorio de este último, se da una completa información al respecto. En un estudio comparativo realizado por este investigador español, se señala que en la edición de París de 1844 faltan 18



**Figura 2.** Frontispicio. Dibujo (grafito y aguada sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla.

con los otros dos; incluido con el propio manuscrito atribuido a Dupaix que apareció junto con las láminas. Circunstancia ésta que, en su momento, le llevó a afirmar a Alcina Franch: “[...] el manuscrito de 1820 evita la mención tácita de las medidas de las piezas al incorporar escalas en las láminas, [...] por lo que estaríamos ante una copia manuscrita similar a la que (Baradère) recogió en la Ciudad de México en 1828 junto con las láminas de Castañeda” (Palop y Cerdá, 1997: 148-149).

Esto quiere decir, en pocas palabras: ¿que Alcina estaría admitiendo tácitamente que las imágenes de Sevilla son dibujos más elaborados que los otros dos grupos y que, por tanto, estaríamos ante una copia “definitiva” enviada para su publicación a España?

## V. Análisis comparado de las diferentes imágenes

Pueden considerarse como preparatorios de un manuscrito mucho mayor –que albergaría un conjunto de láminas finales– los materiales madrileños, tanto del texto escrito por Dupaix como de los dibujos de Castañeda pertenecientes a la BN y al MN. Afirmar que los materiales de Sevilla fuesen la copia que Dupaix y Castañeda hubiesen decidido enviar al rey como resultado de su trabajo para su impresión, grabación y edición, es un tanto arriesgado y, hasta hoy, no del todo com-



**Figura 3.** Lámpida. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid

probable. No obstante –y en esto debo coincidir con Alcina– el conjunto de láminas que se encuentran depositadas actualmente en la US, tanto por su número como por intenciones estéticas y artísticas, resulta un conjunto más elaborado formalmente, con ciertas características definitivas para llevarlo a una impresión. Y me atrevo a hacer esta afirmación en función de algunos aspectos relevantes que quisiera analizar ahora.

Si comparamos algunas láminas del manuscrito del MN con el de la US (por ejemplo, las imágenes 1 y 2), en seguida nos percatamos de que en el sevillano hay superadas ciertas “deficiencias técnicas” presentes en el de Madrid<sup>41</sup>. Caso más significativo es el uso particular de los principios de perspectiva en las láminas del MN (también en las de la BN), que aquí lo representan torpemente: en la representación de la pirámide (fig.1) se destacan claramente estas dificultades, en especial en la representación de la escalera lateral, que aparece mostrada casi frontalmente. Por su parte, en la lámina de Sevilla (fig. 2) esta dificultad desaparece.

También llama nuestra atención cómo en el de la US se ha producido un ahorro en la representación de los objetos, teniendo como resultado una imagen más austera, menos abigarrada. El autor de estas láminas es como si hubiese querido primar especialmente aquellos elementos simbólicos que consideraba imprescindibles: el águila



**Figura 4.** Esculturas. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.



**Figura 5.** Cabeza. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito del Museo Naval, Madrid.



**Figura 6.** Lápidas y esculturas. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

sobre el nopal encima de la pirámide, el cocodrilo y la cabeza de la escultura en la parte inferior. Deshaciéndose, al mismo tiempo, de todo aquello que consideraba “superfluo”. Aunque, en ambos casos, se mantiene la “cartela” con la inscripción<sup>42</sup>.

Con relación al dibujo de objetos (de piezas como lápidas o esculturas) también encontramos algunas diferencias significativas entre los materiales procedentes del MN y los de la US. En el caso primero el concepto viene a ser el mismo: la muestra de un objeto aislado de cualquier referencia espacial (por ejemplo, en la fig. 3). Es decir, el objeto se presenta de manera frontal, centrado en el espacio de representación, con una ligera indicación del volumen por medio de un sombreado en la parte inferior. Estas representaciones recuerdan, en su manera de emplear los recursos artísticos y de composición, a las imágenes de los “tipos” o “iconos” botánicos empleados por los sistemas de clasificación sistemática desarrollados en el siglo XVIII, en los que el objeto adquiere un valor netamente descriptivo en cuanto a su forma (silueteado), y en las que el espacio de representación es tan sólo una “superficie neutra”, como si el objeto apareciese suspendido en el aire (Pedro de, 1999).

Por su parte, en el caso sevillano (fig. 4) ese sentido de “indefinición espacial” ha desaparecido. Esto no quiere decir que el cambio sea radical, ni mucho menos, sino que el autor trata

de ofrecer una imagen con un mayor efecto de “verosimilitud naturalista”. Es decir, haciendo uso de mayores recursos artísticos: la pequeña sombra sirve ya de referencia –si bien esquemática– del terreno donde se supone hallada la pieza. En este sentido –y esto resulta importante– estamos ante una representación que nos remite a un lugar, a una localización geográfica, aunque de manera muy esquemática; porque, claro está, las referencias informativas son mínimas e indefinidas pero están pensadas para dotar a la imagen de una mayor verosimilitud. Por el contrario, en las láminas del MN y de la BN no existe esa intención sino que estamos ante representaciones que han sido “aisladas” de su entorno: coincidiendo nuevamente con las representaciones de la botánica sistemática. Lo que les confiere una identidad más “abstracta” en ambos casos, acentuando metafóricamente su condición de “piezas recolectadas”, es decir, manejadas a modo de “tipos” o “modelos”, sin concreción situacional.

Por otra parte, las láminas de objetos de la US se caracterizan por combinar la representación de varios objetos en un único espacio. La individualidad y el aislamiento característico de las representaciones de la BN y del MN (fig. 5) han sido suplantados por una imagen compuesta por objetos agrupados (fig. 6). Uno podría preguntarse si esta agrupación fue buscada para poder ofrecer al lector comparaciones entre los objetos: sobre su volumen,

dibujos que sí aparecen en el manuscrito de Sevilla (Alcina, 1969: 34). Por el contrario, diez de esos dibujos ausentes en la edición de París, aparecían en la edición de Lord Kingsborough de Londres. Mientras que en esa misma edición, faltaban 13 dibujos que aparecen en la edición realizada por Alcina (Alcina, 1969: 34). De lo que deduce Alcina que el manuscrito de Sevilla aporta 8 dibujos nuevos no conocidos por las dos ediciones anteriores (Alcina, 1969: 35).

<sup>28</sup> Charles Farcy : “Discours Préliminaire. Historique des découvertes, et considérations sur leur importance”. Baradère, H. (1844) : *Antiquités Mexicaines. Relation des trios expéditions du Colonel Dupaix, ordenées en 1805,1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*, p. VI.

<sup>29</sup> Por su parte, Brunhouse señala que el anticuario inglés William Bullock, en su visita a la ciudad de México en 1823, conoció a Castañeda cuando todavía tenía en su poder muchos de los dibujos originales. Bullock logró que éste le hiciese una copia de varios de ellos, que parece ser jamás llegó a publicar a su regreso a Inglaterra. Farcy, en el “Discours Préliminaire”, niega esta posibilidad diciendo que “il n’en fait connaître aucun” (Baradère, 1844: VIII). Por su parte, Alcina señala que puede haber un manuscrito del primer viaje de Dupaix y Castañeda perdido en el camino entre 1808 y 1810, y que éste nunca llegó a la Corte por motivo de la invasión de los franceses en España. Posteriormente, Dupaix mandaría una copia triplicada del texto del primer viaje a Madrid, una vez de vuelta Fernando

VII al trono, entre 1814 y 1817, y señala que en este envío no sabe si contenía dibujos o no. Luego habría otra copia, lo que Alcina llama el “manuscrito de México” con fecha dudosa de 1817, de la que saldrían las copias que compró Baradère entre 1828 y 1830; y la copia del norteamericano, Latour Allard. La copia comprada por Baradère serviría para la edición de París de 1844; y la copia de Allard serviría: primero para la edición de Londres de 1823 de Bullock mencionada por Brunhouse y desconocida por Farcy; y la edición de Lord Kingsborough. Por último, Alcina señala que habría una última copia de 1820, que realmente sería un manuscrito más finalizado y con los dibujos completos y ya plenamente puestos en limpio, que sería la que posee la Universidad de Sevilla y que él edita en 1969 (Alcina, 1969: 30-31). Informaciones recientes suministradas por el investigador del INAH mexicano, Leonardo López Luján, a la prensa mexicana producto de una investigación realizada en Francia durante el año 2007, corroboran y desmienten algunas afirmaciones anteriores. Señala López Luján que, tras la muerte de Dupaix en 1817, el entonces director del Tribunal Real de Minas de la ciudad de México, Fausto de Elhuyar, fue comisionado por el Virrey Juan Ruiz de Apodaca, I Conde del Venadito, a realizar una selección de las piezas registradas por Dupaix en sus tres viajes, y trasladarlas hacia la capital de la Nueva España. Esta acción, según López Luján, se llevó a cabo en 1819 y el total de piezas ascendió a 72; que iban a finalmente a ser enviadas a España. Pero Elhuyar abandona el país tras los pasos del virrey y la entrada inminente de Iturbide a la ciudad de México. Lo que hizo que Castañeda se apropiara de los objetos arqueológicos, “mismos que malbarató en una subasta pública”. López Luján afirma que las obras fueron compradas por un ciudadano norteamericano, nativo de Nueva Orleans, de nombre Latour Allard. Éste compró la colección de piezas y más 120 dibujos realizados por Castañeda. Latour Allard los sacó del país rumbo a Francia donde publicitó su venta al rey de Francia, pero sin mucho éxito, por la cantidad de 200 mil francos que luego rebajaría a 60.000. Tras su fracaso, y al parecer necesitado de dinero, vendió la colección por 6.000 francos a un vecino suyo apellidado Melnotte. Éste, años después –siempre según Lopez Luján– tuvo mejor éxito y sí logró convencer al rey del valor de las esculturas. Fue así que las piezas de dicha colección llegaron a exhibirse en el Museo

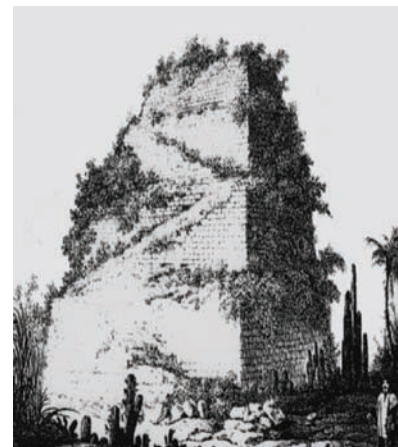


**Figura 7.** Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla

sus formas, etc. Esta posibilidad no la podemos descartar por ahora, ya que es evidente que la “lectura” de las láminas nos lleva, casi de un modo natural, a establecer rasgos comunes y aspectos diferenciadores entre las piezas allí representadas. Pero también, no es menos cierto que hay otras razones que pueden haberse tenido en cuenta a la hora de tomar esta decisión, como por ejemplo: la necesidad de ahorrar en costos económicos a la hora de hacer las planchas de grabado. Este ahorro podía ser una buena causa si, como pensamos, estas láminas forman parte de un material listo para ser enviado al proceso de grabado. Los costos editoriales de una obra tan ambiciosa y compleja como ésta serían enormes; por lo que la agrupación de objetos en una sola lámina (algo común en estos proyectos editoriales, producto de expediciones) ofrecía una manera eficaz de abaratar la edición<sup>43</sup>.

En este sentido no era lo mismo grabar una plancha de metal, en la que hubiese tres o cuatro objetos, que una plancha por cada figura, y eso se repercutía en todo el proceso contractual: los grabadores cobraban, de preferencia, por plancha grabada y no por figuras representadas.

No obstante, sea cual fuera la razón de esta agrupación de varias figuras por lámina, el hecho cierto es que no se ven invalidadas una razón y otra; al contrario, la del ahorro y la de la búsqueda de una lectura comparativa entre objetos



**Figura 8.** Pirámide. Grabado. Edición de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

representados, y ambas son posibles. Lo importante a destacar ahora es que, sin duda, los materiales de Sevilla inducen a pensar que realmente ésta no sería una nueva copia del mismo, sino el original definitivo para el inicio del proceso de estampación. Nuestro estudio tendrá más adelante que confirmar esta teoría, que tan sólo se presenta ahora como propuesta, sugerida solamente por nuestro esbozo comparativo entre los tres grupos de imágenes.

## VI. Contraste gráfico de ediciones nacionales. El caso inglés

Los grabados y litografías que componen la obra de Lord Kingsborough fueron imágenes totalmente diferentes a las que había planificado y diseñado para la R.E.A.M. el dibujante mexicano Castañeda. Y lo fueron tanto en su uso de las técnicas de representación y composición como en el fin estético que perseguían. Procedamos ahora al esbozo comparativo entre algunas de las imágenes que aparecen en la obra editada por el filántropo irlandés y algunas láminas previas de la expedición Dupaix, tomadas del manuscrito de la US.

Tenemos dos tipos de imágenes: la primera de Sevilla (fig. 7), y la segunda de la obra de Lord Kingsborough (fig. 8). Como se puede observar en su manera de componer y distribuir luces y sombras, la imagen de Sevilla es una

representación que podíamos denominar “de línea clara”: dibujo “limpio”, nítido y bien perfilado, que permite la identificación de las figuras y de los objetos de una manera “total”, en un solo golpe de vista. Una representación que no hace alarde de grandes contrastes, como sucede, por el contrario, en el caso de la imagen inglesa. En la “sevillana” se mantiene el interés por ofrecer al espectador, con la mayor nitidez posible, la “figura” y “forma” del objeto representado: con claras referencias a su tamaño por medio de la introducción de una escala, al pie de la figura, y con un ahorro de recursos expresivos que afecta preferentemente al paisaje circundante a modo de escenografía.

Por el contrario, en el caso de la imagen de la edición inglesa la situación es bien distinta. El mismo objeto no está concebido con la misma nitidez y limpieza: hay una preponderante intención de que el dibujo evite un “acercamiento directo” a los objetos, y éstos se muestran “difusos” y poco perfilados. De otra parte, aunque aparece en su base una figura humana introducida en la representación a “modo de escala” con respecto al tamaño de la pirámide, ésta aparece muy separada de la misma; con lo cual, si estuvo presente en la mente del artista utilizar este recurso como referente de medida y proporción, el objetivo no se logra satisfactoriamente.

Pero podría haber otra razón para introducir la figura humana. Sería el hecho de poder ofrecer al “lector lejano” (estas imágenes son inicialmente para un lector europeo) la imagen de un típico habitante mexicano con su sombrero y su sarape, lo que tendría por finalidad marcar el carácter “extraño” de esta cultura en comparación con la europea. Como afirma Peter Burke: “Cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de la otra sean estereotipadas” (Burke, 2001: 158). Los grabadores ingleses que trabajaron en esta obra tomando los dibujos de Castañeda como referencia, actuaban como un viajero trasladado a esos lejanos lugares que, de seguro, muchos de ellos veían por vez primera representados. De manera que su ideal de construcción de una imagen distinta, lejana y hasta cierto punto “exótica”, conllevaba la inclusión de figuras de los posibles

habitantes del lugar. Así lo hizo también tiempo después Charnay cuando fotografió por primera vez las ruinas de Mitla, Palenque o Izamal. En las fotografías recogidas en su obra de 1863, *Cités et ruines américaines*, el fotógrafo y viajero francés introdujo personajes de los lugares visitados haciéndolos posar tal y como iban vestidos: delante de un edificio, al lado de una columna o en el medio de una panorámica. Su objetivo, sin duda: establecer una escala de tamaño, pero también –y en ello podían coincidir ambos modelos– para acentuar ese carácter lejano y exótico de mundo americano.

Habría, no obstante, una tercera interpretación que no podemos descartar para la inclusión de las figuras tanto en los grabados de la edición inglesa de la obra de Dupaix, como en las fotografías de Charnay. Con la inclusión de los habitantes de esas regiones en un tiempo posterior a la construcción de las mismas, dos mundos se ofrecen representados al lector o espectador de estas obras: el pasado remoto, convertido en una ruina inquietante por los misterios desconocidos que encierra, y el mundo del presente de los habitantes de aquellas tierras, que se les supone partícipes cotidianos de un mundo destruido y olvidado. Las imágenes y las fotos juntan en un mismo espacio la posibilidad de referenciar ambos mundos, uno visto como la continuidad de otro; a la vez que uno es incapaz de explicar al otro.

Pero volviendo a retomar nuestro análisis comparativo entre las imágenes de la US y las de la edición inglesa de Lord Kingsborough, hay que destacar que en el caso de la representación de las pirámides, éstas no aparecen representadas de la misma manera. En la imagen de Sevilla se muestra claramente su “forma”, los perfiles de su “figura”, las escaleras de acceso a la cumbre y los elementos del paisaje están ubicados de manera que no entorpezcan la visión “total” del objeto.

Por el contrario, en el caso de la imagen inglesa hay una especial preocupación por la representación paisajista. El artista se ha esmerado en ofrecernos un “repertorio” de las especies vegetales más representativas del paisaje mexicano: cactus, palmeras, nopales. Además, la pirámide aparece “invadida” por estas formas vegetales, lo que dificulta

del Louvre en 1850. Luego pasaron al Musée d’Ethnographie y el Musée de l’Homme, hasta llegar, hace un año, al recién creado Musée du Quai Branly (“Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en París”. Declaraciones del investigador del INAH, Leonardo López Luján, 5 de diciembre de 2007. [www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectors/showPrint.ph](http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectors/showPrint.ph)). López Luján no señala nada respecto a los 120 dibujos: si éstos fueron vendidos con las piezas o Latour Allard se quedó con ellos vendiéndolos en Londres a un anticuario –como señala Alcina– y teniendo el recorrido señalado más arriba.

<sup>30</sup> Véase nota 28.

<sup>31</sup> Lord Kingsborough se convirtió en su gran apoyo financiero en pleno desarrollo de las labores de este investigador en Palenque, tras la cancelación del proyecto por el presidente de México, Santa Ana. Su mecenas irlandés le concedió 4.387 pesos para continuar sus investigaciones, bajo la única condición de que Waldeck enviase a Oxford todos los medallones que encontrase; Brunhouse señala que Waldeck parece que no envió ninguno (Brunhouse, 2000: 72-73).

<sup>32</sup> Aunque a decir de algunos expertos posteriores, la famosa obra de Waldeck estaba llena de “improperios y baldones”, así como “inexactitudes y absurdos” científicos (García, 1994: 107). No obstante, la teorización y la práctica de los dibujos de Waldeck sí tuvieron una enorme influencia durante todo el siglo XIX –y también durante buena parte del siglo XX– en otros científicos y americanistas posteriores. Baste señalar aquí cómo en la famosa controversia sobre la aparición de los elefantes en sus representaciones sobre Palenque eran todavía tomadas muy en serio por los defensores del “difusionismo”, como teoría explicativa del origen del hombre americano y sus contactos con pueblos de Asia y África. Arqueólogos posteriores han identificado las figuras de “nariz larga” –que dieron origen a los “elefantes de Waldeck”– como mascarones del dios de la lluvia; lo que apoyaba la tesis de que los mayas habían desarrollado una cultura cargada de rasgos autóctonos, contrariamente a los temores difusionistas.

<sup>33</sup> Desiré de Charnay y Viollet-le-Duc formarían parte de la *Comisión Científica Francesa a México (1864-1867)*; junto con un nutrido grupo renombrado de científicos e intelectuales de la Francia imperial de Napoleón III, que soñaba en convertir



Figura 9. Pirámide. Grabado. Edición de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

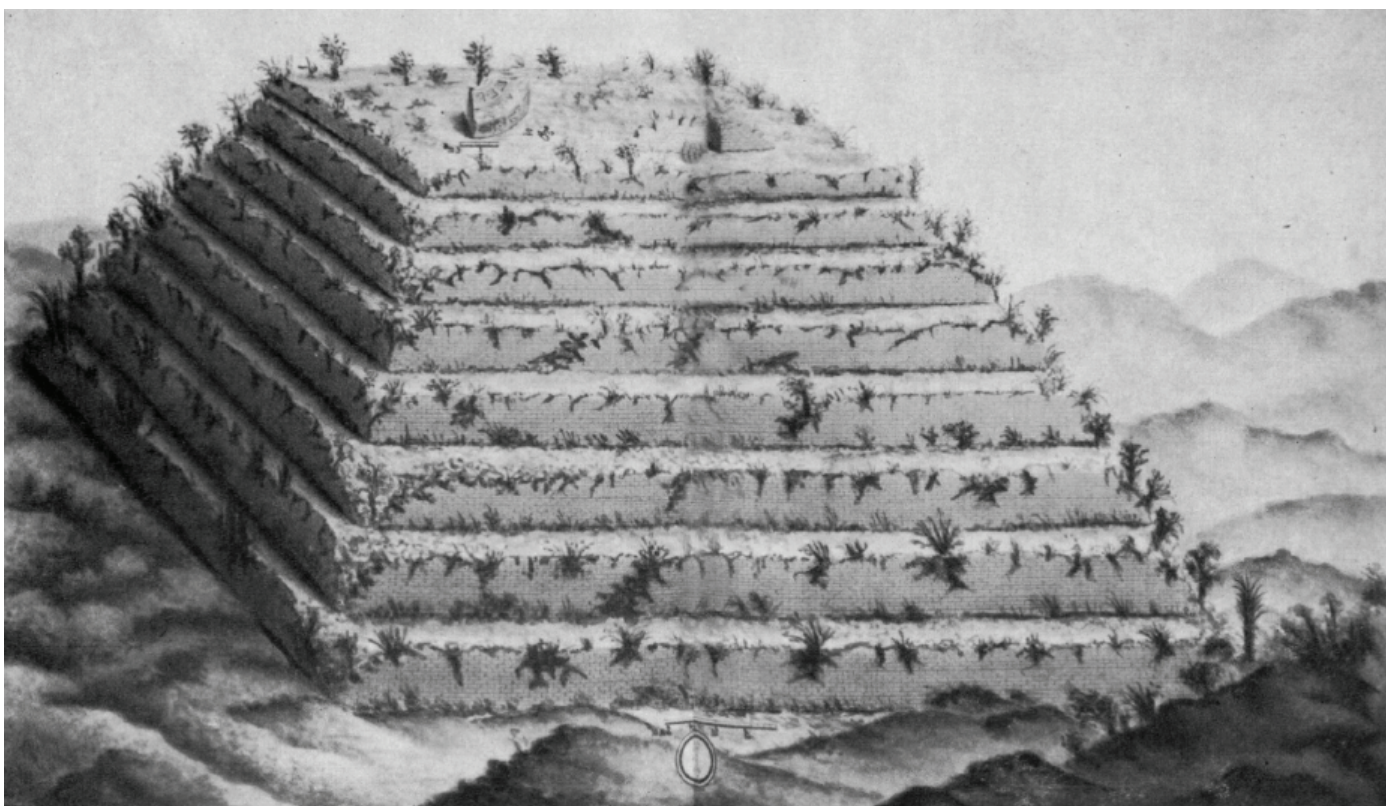


Figura 10. Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. REAM. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

intencionalmente percibir con claridad sus formas: es la visión de una “ruina”, rodeada e invadida por la vegetación. El “resto arquitectónico” como “ruina” de un pasado muy remoto, lejano y extraño (el uso de luces y sombras muy contrastadas) ubicado en un paisaje contribuye a reafirmar la triada representativa: monumento/ruina/pasado.

Dos nuevos ejemplos reafirmarán lo dicho: las imágenes 9 y 10. Mientras la imagen de la US (fig.10) tiene una intención evidente por mostrar una representación piramidal, centrada en la descripción del objeto, la imagen inglesa (fig. 9) nos acerca a ciertas representaciones del paisajismo pintoresco decimonónico.

Efectivamente, las relaciones con la estética de la belleza pintoresca están muy presentes en las composiciones de la edición inglesa (Maderuelo, 2004). Además del gusto por los paisajes rurales en los que destacasen ruinas o elementos arquitectónicos históricos, las cualidades destacadas del pintoresquismo (lo áspero, lo rugoso y lo tosco) son aspectos que los artistas de la edición de Lord Kingsborough tuvieron en cuenta a la hora de “recrear” las composiciones originales de Castañeda. Concretamente, William Gilpin (1724-1804), en uno de los tratados más conocidos e influyentes de la teoría pintoresca, señala en relación con la representación de las arquitecturas en el paisaje que, si “deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel” (Maderuelo, 2004: 59)<sup>44</sup>. Es decir, “lo bello pintoresco” no está en destacar la simetría, la conveniencia de sus ornamentos y la proporción de sus partes, sino, contrariamente, “tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores” (Maderuelo, 2004: 59-60). Convertir un edificio cuidadosamente acabado en “una tosca ruina”: “hagámoslo agreste y lo haremos así pintoresco” (Maderuelo, 2004: 60).

Si tomamos en consideración alguna de las imágenes de la edición inglesa (figs. 11 y 12) nos percatamos lo bien que se ajustan estas palabras del pensador y pintor inglés William Gilpin a la manera en que han sido representadas las arquitecturas prehispánicas mexicanas: el artista se ha “deleitado” en acentuar aún más este carácter,

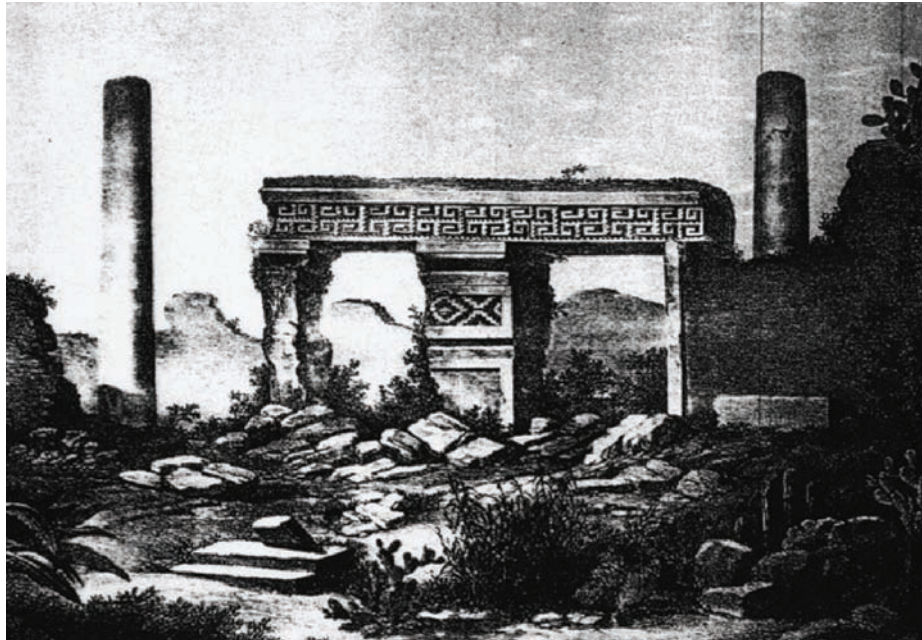


Figura 11. Templo. Grabado. Edic. de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

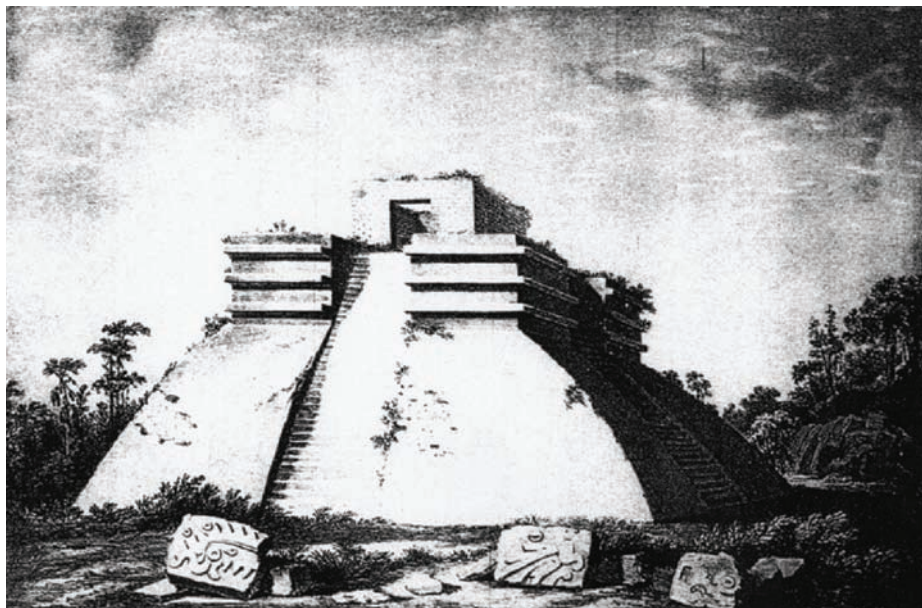


Figura 12. Pirámide. Grabado. Edic. de Lord Kingsborough. *Antiquities of Mexico*. Vol. V, Londres. 1831-1848.

el conocimiento desarrollado por los franceses como un referente fundamental en la construcción del americanismo decimonónico (AA.VV., 1865-1867. *Archives de la Comisión Scientifique du Mexic.* 3 Tomos, Imprimerie Impériale, París).

<sup>34</sup> Brasseur era para la época toda una personalidad del americanismo decimonónico. Había publicado ya algunas obras sobre los antiguos pobladores americanos y, sobre todo, había adquirido fama por la publicación de muchos de los manuscritos de la imponente colección de J. M. A. Aubin; labor que realizó desde la recién fundada *Société des Américanistes*. Aunque, en honor a la verdad —y como señala Brunhouse— en el momento que escribió el libro sobre Palenque e incluyó los dibujos de Waldeck, Brasseur todavía no había estado en Palenque, aunque estaba familiarizado con el área y la lengua maya; y sin duda estas imágenes de Charnay debieron ser un referente esencial para sus explicaciones y conclusiones (Brunhouse, 2000: 108-127).

<sup>35</sup> Aparece bajo el título: *Investigación de varios monumentos antiguos del Reyno de México descubiertos por el Capitán Don Guillermo Dupaix, y dirigidos por el Virrey de Nueva España*.

<sup>36</sup> El cuadernillo de las láminas viene precedido de una lámina introductoria en la que aparece sobre la base de una gran pirámide, a modo de frontispicio, el siguiente lema significativo: “Un edificio y una estatua, muestran el gusto, estilo y conocimientos en las artes de la Nación, que las mando hacer” (fig. 1). Frase clave del programa arqueológico de Dupaix, que precede a la famosa de Violet le Duc, citada en la nota 33.

<sup>37</sup> En relación sobre las características de conservación, medidas, tipo de papel, marcas de agua, medidas de las láminas, etc., de este volumen del Museo Naval y de los manuscritos de la Biblioteca Nacional, consúltese: Palop y Cerdá, 1997.

<sup>38</sup> Alcina menciona que esta copia posee la forma definitiva del primer viaje y borradores de los viajes segundo y tercero que no le dio tiempo a Dupaix en poner en limpio (Alcina, 1969: 31)

<sup>39</sup> A partir de ahora se denominarán estos manuscritos de acuerdo al lugar que están depositados: BN, MN, US.

<sup>40</sup> No obstante, debo adelantar que no poseo en el momento actual de mi investigación ningún tipo de información que desmienta la autoría de Castañeda; al contrario, todo parece indicar que él es el autor, y que mis

conjugándolo con otros elementos señalados por Gilpin como la naturaleza “áspera” y “accidentada”; los fragmentos amontonados alrededor del monumento; y unos efectos de luz y sombra no uniformes, muy contrastados<sup>45</sup>. Si en relación con la creación de jardines pintorescos Gilpin recomendaba la inclusión de “citas arquitectónicas”, colocando en el mismo jardín columnas, frisos, frontones clásicos o cualquier elemento arquitectónico romano, egipcio o templetes chinos, con el fin de “animar” el lugar y el “carácter de cada posible escena” que se le presentase al paseante, en una reivindicación de la jardinería como hermana de la pintura (Maderuelo, 2004: 19), la naturaleza americana con sus ruinas indígenas insertadas en el paisaje ofrecía, sin duda, una fuente inagotable de motivos para el gusto y la estética europea de finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX que se movía entre las categorías de lo pintoresco y lo sublime. De este modo, las imágenes de la edición de Lord Kingsborough, y también en gran medida las composiciones de la edición francesa de Baradère, se convierten en escenas fijadas dentro de estos referentes estéticos. El mismo Humboldt, en la *Introduction* de su obra *Les vues des Cordillères et monuments des peuples de l’Amérique*, señala la necesidad de conjugar el estudio de los monumentos que interesan al estudio filosófico del hombre con las vistas pintorescas de los diferentes sitios: “A la représentation des monumens qui intéressent l’étude philosophique de l’homme sont jointes les vues pittoresques de différents sites, les plus remarquables du nouveau continent” (Humboldt, 1989: I).

De este modo, y como señala Pablo Diener: “Humboldt sugiere una idea de lo pintoresco concebida desde los elementos naturales. Es precisamente en este aspecto que se expresa la innovación en relación con las formulaciones de Gilpin, en cuanto a que confiere carácter pintoresco a un motivo. En un trecho de sus descripciones de viajes, el pastor inglés se detiene en la localidad de Tintern y describe cómo la vegetación se ha ido adueñando de unas ruinas, dándoles lo que él llama de el ornamento del tiempo”. El lenguaje que usa es muy próximo al de Humboldt,

y la sola mención de los eufónicos nombres de las plantas parece querer seducir: “Hiedra en grandes cantidades ha tomado posesión de buena parte del muro, creando un alegre contraste con la piedra grisácea utilizada para la construcción del edificio [...]. Y esto no carece de decoración. Musgo de diversas tonalidades, con líquenes, culantrillo, dalbergia sisso y otras plantas comunes repartidas por la superficie [...] que en su conjunto crean aquellas tonalidades floridas que otorgan el más rico aspecto a la ruina”. Pero aquí el contraste, lo propiamente pintoresco, surge de la oposición entre las ruinas y la vegetación. En Gilpin, esta categoría estética suele plasmarse precisamente cuando descubre el encuentro de elementos pertenecientes a dos o más ámbitos de la realidad, o cuando la concepción pictórica evoca ideas que van más allá de la mera experiencia visual” (Diener, 2007: 185-309).

Ahora bien, ¿a qué se deben unas diferencias tan acentuadas entre las imágenes de la edición inglesa y las imágenes realizadas por Castañeda? ¿Es que acaso las imágenes de Castañeda, tal y como habían sido concebidas, no eran “suficientes” para que el lector inglés tuviese una clara referencia de ese mundo indígena?

Quizás, y en función de las contradicciones reveladas por estas interrogantes, las variaciones “imaginarias” de la recepción de una obra (los artistas de la edición inglesa en relación con las imágenes originales de Castañeda) no deberán verse en base a una “lógica imitativa”, sino más bien —al contrario— creativa y adaptativa, en función de un contexto cambiante y fronterizo entre distintas concepciones estéticas presentes en esta primera mitad del siglo XIX. Lo que es ahora posible destacar a la luz de lo señalado más arriba, es que entre las imágenes de Castañeda (en sus tres referentes manuscritos: BN, MN y US) y las imágenes de la edición inglesa hay una enorme brecha entre “como describir” y “cómo nombrar” el mundo arqueológico novohispano. Las diferencias que se manifiestan de manera formal en la aparición de las formas representadas, son diferencias de carácter estético que afectan a lo que “debe ser” la representación del objeto y por ende a su conocimiento; y lo que se quiere transmitir como tal.



En este sentido, hay que señalar que Castañeda y Dupaix hacen un notable esfuerzo por “presentar” los objetos arqueológicos, como “objetos” observados, descritos, medidos y catalogados. Sus representaciones son las imágenes del “levantamiento” de un enorme Catálogo de la Anticuaria Mexicana que recoge los cientos, los miles de retos desperdigados por la geografía virreinal. Esta “representación de catálogo” convierte el “objeto antiguo” perteneciente a una cultura antigua ya desaparecida, en un “objeto inventariado”; es decir, en un “objeto” que ha pasado a formar parte de un “inventario de posesiones” que tiene como finalidad ofrecer claves “seguras” para la reconstrucción de la historia del “Nuevo Mundo” antes de la llegada de los españoles a América. En ese sentido, para “representarlo”, y “presentarlo” como un objeto antiguo y respetable (que forma parte de esa “historia antigua” desconocida pero en proceso de revelarse), se debe presentar visualmente en “medida” y “proporción”; describir con detalle su “figura” y su “forma” –estableciendo elementos de auxilio visual, como “escalas” que nos ofrezcan una idea más o menos precisa de su tamaño y ubicación–, o al menos las formas de su estructura.

Por el contrario, la intención de la edición inglesa (y también lo será en el caso de la edición francesa) es la de confeccionar una imagen que “represente” un “hallazgo”: es decir, se representa el objeto, hasta entonces desconocido y lejano, como un objeto fascinante y novedoso. Imágenes imperiales, producto de la “mirada del explorador europeo”, que se adentra por mundos lejanos en busca del “hallazgo extraordinario”. Y que, a cada nuevo descubrimiento que se produce en el paisaje, resulta ser un descubrimiento único, excepcional y fascinante.

La mirada de Castañeda no tiene nada de fascinante. Su visión y representación de los monumentos, de las piezas encontradas a lo largo del viaje, constatan e inventarían las obras, los objetos de un mundo con herencias propias y que “justifica” la existencia de un patrimonio cultural. Es esta “apropiación” visual de algo considerado ya patrimonio, lo que hasta cierto punto hace “familiar”, “cotidiano”, lo “no estudiado”. En suma, imágenes de inventario; imágenes para

una “historia” patrimonio de un reino, la Nueva España, que está en busca en el pasado de sus orígenes indios<sup>46</sup>.

## VII. El caso francés

Como respuesta y emulación arqueológica a la edición inglesa sobre el mundo antiguo mexicano, surgió la versión francesa conocida como “edición Baradère”<sup>47</sup>. El volumen que contiene la edición de los 145 dibujos de Castañeda –entregados a Baradère en México en 1828 por Isidro Icaza– es obra colectiva de varios autores franceses, expertos en la técnica de la litografía. La obra de Baradère aspiraba en conjunto a convertirse en un referente fundamental para el reconocimiento universal de la anticuaria mexicana, naturalmente marcado por la impronta francesa. Así se precisa en los preliminares, según afirmaba su editor en la dedicación de la obra al Congreso de la Federación Mexicana: “[...] América no tiene nada que envidiar al resto de la tierra [...] a los monumentos de Egipto y la India, y pronto llegarán a verse las relaciones que deben existir entre todos los miembros de la familia humana, de la que México fue separada por demasiado tiempo” (Baradère, 1844)<sup>48</sup>.

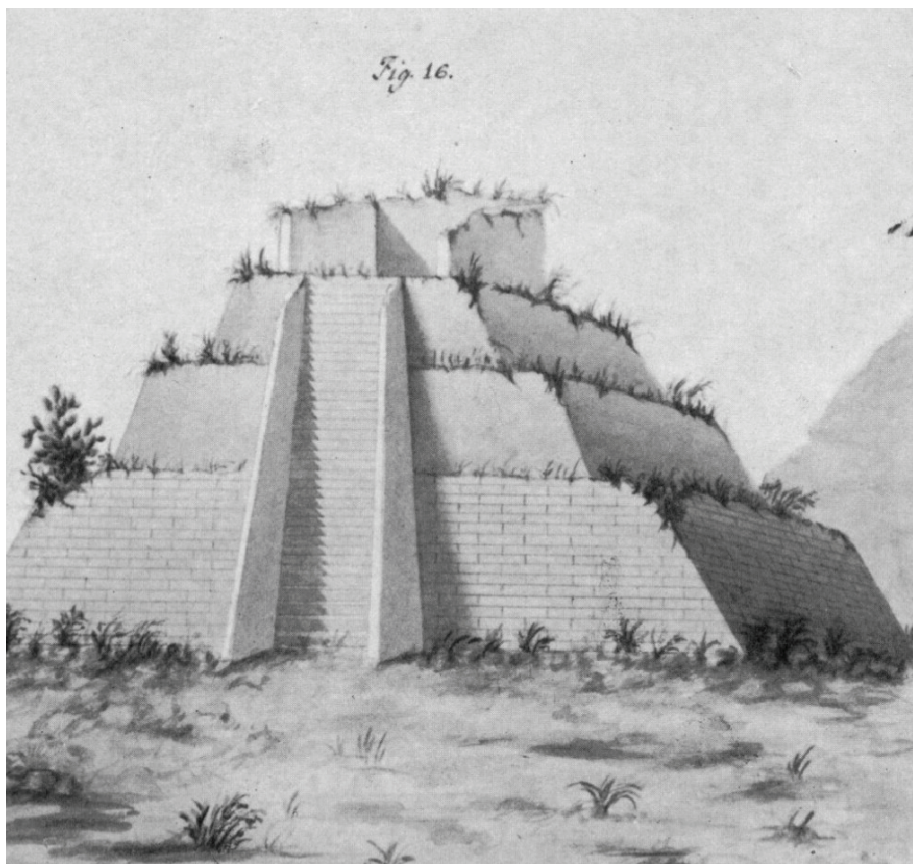
En este sentido quería dejar claro Baradère que su edición –incluso en cuanto al carácter de las imágenes que reproducía– constituía la obra más completa de cuantas se habían realizado hasta el momento. A eso se dirigían cuidadosamente los comentarios introductorios de parte de Charles Farsi y el aval por escrito de Humboldt; el estudio en paralelo entre el mundo egipcio, indio y americano realizado por Alexandre Lenoir; la investigación sobre los orígenes del hombre americano realizado por el Sr. Warden –antiguo cónsul general de los Estados Unidos y miembro de la Real Sociedad de Anticuarios Franceses–; la inclusión de algunos textos del viaje de Chateaubriand por América; de Antonio del Río a Palenque (publicados en Londres, 1822), etc. Todos ellos se incluyeron como referentes de una edición inigualable, en un momento histórico que Francia –junto con Inglaterra– aspiraba a ser la primera potencia en ocupar un lugar fundamental como difusora del mundo antiguo americano,

“dudas” al respecto son sólo apreciaciones, resultado del mero análisis comparativo artístico-formal que he realizado de ellas en función de los tres tipos de fuentes documentales de que se trata. Espero, en un momento más avanzado de mis estudios, poder aportar mayor información –si es que la hay– que desmienta o reafirme esta autoría.

<sup>41</sup> Dejo ahora aparcadas mis dudas sobre la autoría de Castañeda, como ya lo mencione en texto, pero sí quisiera señalar que es precisamente esta “superación” técnica que aparece muy evidente en estas láminas, así como en ciertos rasgos del diseño de los objetos, la que me ha hecho dudar de que fuese el autor de esta “copia”. El “artista de Sevilla” –permítanme que por ahora lo identifique así–, parece ser un artista mejor dotado técnicamente que el confirmado Castañeda del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid; y, es un poco dudoso aunque no del todo descartado, que Castañeda hubiese superado sus deficiencias como dibujante en el manuscrito de Sevilla. El “artista de Sevilla” es un artista más hábil, menos naif de cómo lo consideró Farcy en la edición de Baradère (Baradère, 1844: XIII), y más versado en los secretos de la perspectiva de lo que es el artista del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y también el autor del manuscrito del Museo Naval.

<sup>42</sup> Con respecto al texto de la cartela, éste recoge sin duda la tradición anticuaria española desarrollada por Antonio de Ulloa, para quien la anticuaria americana tenía un interés especial. Incluyamos aquí las palabras del navegante y coleccionista español al respecto, que se asemejan muy mucho a lo que aparece en la cartela de la primera imagen que sirve como frontispicio de la expedición de Dupaix y Castañeda: “[...] las memorias de la antigüedad son las demostraciones verídicas de lo que fueron las gentes en los tiempos a que se refieren. Por ellas viene a averiguarse lo que alcanzaron, el modo en que se manejaron, su gobierno y economía; y a este respecto lo que han adelantado o perdido, lo numeroso de sus gentes, la industria, el valor y las máximas de manejarse: sin los monumentos, que sin embargo de la ruina de los tiempos se conservan en alguna parte, no habría documentos formales de donde inferirlo” (Ciudad, A. y Iglesias, M.<sup>a</sup> J., 2005: 232). Texto tomado de *Noticias americanas* (Madrid, 1772).

<sup>43</sup> Comparativamente, en la mayor parte de las expediciones españolas realizadas durante



**Figura 13.** Pirámide. Dibujo (grafito y tinta sobre papel). José Luciano Castañeda. R.E.A.M. Manuscrito de la Universidad de Sevilla, Sevilla.



**Figura 14.** Pirámide. Grabado. Edición de Henri Baradère, *Antiquités Mexicaines*. Vol., 2, París. 1834.

ocupando un espacio al que España ya había renunciado por razones históricas diversas, entre otras, forzada por el proceso de independencia de las naciones americanas (Podgorny, 2007).

Francia tenía una larga experiencia en la popularización occidental de culturas no europeas, siendo un caso destacado su estudio académico del mundo egipcio promovido por iniciativa napoleónica (en competencia con Inglaterra, nuevamente). Y estaba, en estas primeras décadas del siglo XIX, no sólo en el país que había popularizado por Europa el interés por el orientalismo, sino también en el codificador del método y la teoría para su interpretación y estudio (Ortega, 1995)<sup>49</sup>. En este sentido, la competencia internacional por el estudio del mundo antiguo americano estaba marcada por este antecedente del Viejo Mundo; lo que sin duda nos permite profundizar sobre el hecho de cómo obras como la de Baradère (sin experiencia directa del territorio americano) contribuían a divulgar esta idea de Francia como precursora y pionera del “americanismo” moderno.

Pero vayamos nosotros al análisis particular de algunas imágenes de esta obra francesa tal y como hicimos en el caso inglés. Partamos de su comparación con el manuscrito depositado en la Universidad de Sevilla; así, por ejemplo, tomemos dos representaciones de pirámides: la de la imagen de Castañeda (fig.13), y la 14 de la edición francesa (fig. 14). Como se observa, las diferencias entre ambas son notables. Como ocurría también el caso de la imagen inglesa, la lámina francesa hace una destacada representación paisajística; aunque omite cualquier tipo de referencias a escala del tamaño de la pirámide. Si bien se observa también la inclusión precisa de dos personajes al pie del monumento, que quieren servir de guía en cuanto a la “apreciación visual” del tamaño de la pirámide: en esta ocasión los personajes representados son tres indios (dos delante a la izquierda, y uno detrás a la derecha) ataviados con una supuesta “indumentaria antigua” que —ya por entonces— era difícil de ver en el México del XIX; y, si me apuran, incluso en el México de Castañeda y Dupaix. A pesar de esta “probable inverosimilitud”, son personajes que se ubican en la escena reforzando más bien el carácter

de “anticuaria”, de civilización desaparecida: a modo de “cita histórica”, acentuando en exceso –si se quiere– el carácter ilustrativo que preside toda la obra.

Asimismo, no queda aquí nada, técnicamente, del carácter naif de la obra del Castañeda: la lámina francesa es elegante y preciosista, propuesta desde una factura impecable de luminosidad que no posee la lámina del artista mexicano; pero tampoco la edición inglesa (fig. 9). La luminosidad está emparentada precisamente al uso de líneas puras, claras: lo que evita la confusión de la mancha y se concentra en los detalles<sup>50</sup>. Estas mismas características las podemos encontrar en los próximos tres ejemplos: volvemos a las imágenes 7 y 8, y agregamos la fig. 15. Esta comparación triple nos permite apreciar mejor cómo la obra de Sevilla y la francesa guardan en común una característica: el gusto por la nitidez en la representación del objeto, y su intento por mostrar la forma y volúmenes del objeto representado. Aunque, de otra parte, en la obra francesa hay un claro interés por convertirse en un modelo que podríamos llamar “mixto”: de una parte tiene en cuenta los propósitos informativos de Castañeda, y de otra parte mantiene sus filiaciones estéticas con la edición inglesa. Su propósito es, pues, doble: primero, confeccionar unas representaciones que “mejorarían” los “curiosos dibujos de Castañeda”; y segundo, como el mismo Charles Farsy establece en el *Discours Preliminaire*: “[...] une publication plus étendue, et aussi compléte que permettent les connaissances actuelles sur un sujet digne de la méditation de tous les savants. [...] voilà sans doute des merveilles capables de frapper vivement l’esprit et d’emflammer l’imagination la moins active [...]. Leurs savantes recherches dissiperont peut-être les nuages qui enveloppent les monuments mexicaines, et révéleront à l’avenir l’histoire du passé” (Baradère, 1834: XI).

En este sentido la obra de Baradère –y sus láminas, en particular, como gran emblema de esta obra lujosa y a todas luces pretenciosa– no podía dejar de dotarse de un cierto sentimiento “científico” que debía estar presente para ser reconocida por los estudiosos europeos<sup>51</sup>. Y ello, por más que sus representaciones también estuviesen pensadas a fin “d’emflammer l’imagination la moins



**Figura 15.** Pirámide. Grabado. Edición de Henri Baradère, *Antiquités Mexicaines*. Vol., 2, París. 1834.

active” de sus posible lectores. Era tan sólo una débil y frágil frontera lo que permitía el equilibrio entre lo que “debía ser” correctamente representado de un lado –según criterios sistematizados por la ciencia francesa desde el siglo XVIII– y, por otro, aquello que se proponía ahora como “licencia artística”, derivada del mero juego preciosista acorde con el gusto de la época. Porque efectivamente tenía un propósito anticuario y científico con estos pocos restos del pasado americano, como el propio Farcy así lo comenta: “[...] Une brique, un fragment de sculpture, pouvaient révéler à des yeux exercés un peuple contemporain des plus anciens de la terre; leurs forme pouvait manifester tout-à-coup des relations antécédentes avec d’autres parties du globe” (Baradère, 1834: XI).

Sin embargo, la representación gráfica de los objetos debía ser producto final de un conjunto de ideas y conceptos –prejuicios y valores morales, referentes culturales y modelos estéticos– a los que ni el propio “lector científico” podían abstraerse. Si ya era difícil decidir finalmente si los referentes reales que se veían al pie de obra eran una “máscara” o un “elefante” (caso de los dibujos de Palenque de Waldeck, que

el siglo XVIII y XIX, llamadas “expediciones científicas”, una vez finalizados las labores de exploración y de recopilación, hay un momento en que se deben reunir y “pasar a limpio” los textos e imágenes: entonces se decide cuál va a ser la manera de trasladar los resultados obtenidos al público por medio de la impresión. Es el momento cuando queda cerrado, y en cierta manera, “oculto” el proceso iniciado en el transcurso del viaje, ya que el lector de la obra impresa es muy probable que jamás llegue a tener conocimiento de todos los otros materiales preparatorios, no incluidos, como las distintas imágenes que se han realizado antes de ofrecer la imagen grabada. Esto ocurre, por ejemplo, en expediciones españolas tan importantes como la expedición *Alrededor del Mundo* dirigida por Alejandro Malaspina; o la *Real Expedición Botánica a los Reinos del Perú y Chile*, comandada por los botánicos españoles Ruiz y Pavón. Incluso se observa en los materiales de la propia *Real Expedición Botánica de la Nueva España* dirigida por Martín de Sessé y, en muchos momentos, contemporánea a la Dupaix. En todas ellas son revisados los dibujos y se hacen nuevas “imágenes” o “dibujos finales”, que pueden o no ser grabados por los artistas que habían formado parte del viaje expedicionario (Pedro de, 1999).

<sup>44</sup> La obra de William Gilpin se publicó en Londres en 1794, bajo el título en inglés: *Three Essays: on picturesque Beauty, on pictures Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*.

<sup>45</sup> La utilización de los efectos de luz y sombra también es un aspecto primordial en las composiciones pintorescas. Gilpin señala en su tratado sobre la “belleza pintoresca” que: “Una luz o una sombra uniformes no producen ningún efecto. Son las diferencias superficies de los objetos, a veces dirigidas hacia la luz en una dirección y a veces en otra, lo que permite al pintor posibilidades de elección para concretar y graduar tanto las luces como las sombras” (Maderuelo, 2004: 67).

<sup>46</sup> El carácter informativo es más que evidente en las imágenes de Castañeda, y concuerda con el mismo texto de Dupaix, ya que en todo momento ambos protagonistas de la expedición se muestran al servicio de un encargo real. Es decir, son prestadores de un servicio a la corona española, y sus trabajos deben responder a este “espíritu” de relato. En ningún momento sus trabajos, tanto escritos como gráficos, tienen la

intención de convertirse en un instrumento de una “imaginación fascinada”.

<sup>47</sup> Un ejemplar de esta edición se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los dos volúmenes de los que consta la edición aparecen con fechas diferentes: el volumen con las láminas, el número dos, aparece con la fecha de 1834; mientras que el volumen uno, con los textos de Dupaix aparece con la fecha de 1844. Josefina Palop y Alejandro Cerdá ya hicieron observación de este detalle, señalando que les parece que la fecha del volumen de los textos “sea producto de una errata de impresión, aunque este extremo no ha podido ser confirmado” (Palop y Cerdá, 1997: 137)

<sup>48</sup> “[...] l’Amérique n’a rien à envier au reste de la terre [rivalizando con los más célebres] monuments de l’Égypte et de l’Inde, et hâteront les rapports qui doivent exister entre tous les membres de la famille humaine de laquelle le Mexique fut trop long-temps séparé”. Es curioso que para probar esta conexión universal de México, negada supuestamente por el imperio hispano, se acuda a un documento colonial de esa procedencia. ¿No será por esa evidencia –imposible de tatar– que la iniciativa francesa requiere cierta originalidad, cierta “plusvalía”, y que la *Société de Géographie de Paris* haya convocado por varios años un premio prestigioso (uno de cuyos convocantes participa en esta edición de Baradère, Mr. Warden), que nunca se pudo conceder plenamente?

<sup>49</sup> Para calibrar la importancia del orientalismo sobre el americanismo francés, cf. también el ensayo inédito de Nadia Prevost, “El papel equívoco de los textos escritos en el americanismo francés, o las modalidades de la ciencia etnográfica en búsqueda de su científicidad (1850-1895)”, a publicar en Pino, F. del y Riviale, P. (2009): *Entre textos e imágene: Representaciones antropológicas de la América Indígena*. CSIC, Madrid. Fue presentado al LII Congreso Internacional de Americanistas (Sevilla, en julio del 2005).

<sup>50</sup> Es precisamente este carácter de la luminosidad, del uso medido de los contrastes clarooscuros, el aspecto más diferenciador con la edición inglesa. En este sentido, si bien ambas imágenes comparten un cierto gusto por la estética “pintoresca”, las imágenes francesas “huyen” de los efectos luminosos que ofrecen tosquedad a las figuras y se consagran en detallar la forma de las piedras, las oquedades

sí estuvo sobre el terreno varios años), ¿qué se podía esperar de unos artistas franceses que jamás habían pisado aquellos lejanos parajes, y cuyo conocimiento personal procedía solamente de los “curiosos dibujos” de un artista mexicano, también para ellos desconocido? Por ello, el problema de la representación de lo “que” era correcto e incorrecto, científico o no científico representar, sólo era posible superarlo a partir del mismo momento en que se decidía “cómo hacerlo”. Pero para ello, todo editor necesitaba el respaldo, lo más amplio posible, de la “comunidad de sabios”. Y de ello Baradère era consciente, tal y como había diseñado su obra con ayuda de las certificaciones y avales que mostraba. A fin de cuentas, lo que se estaba estableciendo para un público europeo, más allá de la validez o no de los dibujos de Castañeda, era la construcción de un nuevo ideario para referirse a otro pueblo no occidental; el “cómo ver” y “cómo debía ser representado” la herencia americana del indio americano. Y en este proceso la competencia directa con Francia ya no era España ni tampoco las naciones americanas, que a la postre se convertirían en consumidoras de lo que los europeos –especialmente franceses e ingleses<sup>52/53</sup>– “decidiesen mostrar” como tal. La competencia por la hegemonía de la divulgación de ese “americanismo” era Inglaterra. Y la suerte de sus primeros pasos americanistas, de sus primeros momentos de gloria simbólica y global, se decidía no sobre control del terreno selvático de Palenque –en ese mundo desconocido de Mesoamérica– sino en el control de la divulgación del mismo a través de la imagen impresa de este mundo.

## VIII. A modo de conclusión dialogante

Para finalizar, quisiera detenerme brevemente en algunas cuestiones que me parecen importantes dejar planteadas, a la vista del análisis comparativo que hemos realizado en este texto.

En primer lugar, debemos preguntarnos: “¿qué se divulga?” Se divulgan imágenes y textos escritos respecto de objetos y monumentos de un mundo

indígena mexicano desaparecido, entendidos taxonómicamente como antigüedades, y realizados por una expedición que actúa por encargo de la Corona española. Las imágenes de esos objetos y monumentos se convierten, a su vez, en objetos preciados de alto valor en sí mismo, tanto estético (objetos artísticos) como científico (antigüedades).

Asimismo, y en relación con aquella realidad americana que pretende significar, las imágenes se presentan en “lugar de”, como un duplicado de “aquello otro” que Dupaix y Castañeda han vivido y visto. En este sentido, son imágenes que también “son ello”, por seguir aquí con la argumentación de la semiótica de Peirce, 1965-1966, y Eco, 1990, dado que toda imagen es, a su vez, “referencia” y “significación” de ella misma y de otras: se parte de ellas en tanto objetos, y culminan en ellas en tanto que mundo construido o significado.

En segundo lugar: “¿quiénes divulgan y cómo?” Quienes divulgan, preferentemente, son ahora autores ingleses y franceses. España, siendo la nación que “inaugura” –por así decir– en el caso maya, este proceso de conocimiento sobre el antiguo mundo mexicano y americano, quedará relegada durante el siglo XIX a un papel secundario. Lo mismo ocurrirá con las naciones independientes hispanoamericanas, quienes se convertirán posteriormente en un continuado campo de exploraciones de viajeros franceses e ingleses (todas subrayan la novedad del fenómeno de apertura territorial del Nuevo Mundo a los europeos, que se inaugura con la excepcional permisividad informativa ofrecida por la Corona española a Alexander con Humboldt). Y más aún, ocurre esta revolución imaginativa delante de los estadounidenses, quienes realizarán su propia reinterpretación del fenómeno, ofreciendo al mundo visiones y explicaciones distintas sobre el origen de sus propias realidades arqueológicas, con claros matices comparativos con otros mundos antiguos dentro de un contexto americanista en construcción.

El americanismo decimonónico originario situó a la América precolombina en el contexto de los discursos culturales ajenos, inevitablemente “eurocentristas”. Haciendo de sus hallazgos una cues-

tión de Estado: de suma importancia para naciones como la inglesa o la francesa, que se nutrían a nivel de identidad de teorías históricas colonialistas y expansionistas, propias de una Europa que deseaba mantener su hegemonía civilizatoria. Y a la que el expansionismo norteamericano se sumará, a lo largo del siglo, como un ya franco competidor y heredero aventajado en la lucha por controlar la difusión del conocimiento científico.

En ese sentido, se divulga su propia imagen haciendo circular impresos materiales de enorme valor artístico y científico, conseguidos a veces fuera y reelaborados en casa. Y este proceder es interesante, en tanto que estamos ante una circulación preferente de textos e imágenes propias sobre el “otro”, antes que de objetos físicos puros. Dado que el tipo de material sobre el que se trabaja y las circunstancias en que se obtiene dicho material (ajeno al entorno inglés, francés y norteamericano), imposibilita –la mayoría de las veces– su traslado a los grandes museos y colecciones de dichos países. Esto no quiere decir que no se haya producido expolio o compras “dudosas” en el caso americano –cuando no claramente fraudulentas–, como ocurrió durante este siglo con otras culturas (persa, griega o egipcia). Pero en el caso americano estas circunstancias, aún llevándose a cabo, no adquirieron la magnitud de los otros casos. El americanismo europeo del siglo XIX se nutrió preferentemente de imágenes reproducibles, más que de objetos: una manera ampliada de la anticuaria tradicional y del coleccionismo del siglo anterior que a ella va emparentado. De manera que lo define no es tanto lo que se “poseía” físicamente sino aquello de lo que “nos apropiamos”, en tanto que conocimiento, presentado como “hallazgo” o “descubrimiento”. Algo menos tangible, pero más efectivo, en tanto que la “apropiación intelectual” de ese mundo antiguo americano aspira a ser hegemónica en la explicación del “otro”. Así, por tanto, se llega a la concepción de un referente visual nuevo del mundo antiguo americano. Un referente nuevo que desplaza y niega la anterior tradición como un paradigma superado, obsoleto: los dibujos de Castañeda, y también las interpretaciones de Dupaix, se consideran, en parte, superados por

los requerimientos de una nueva estética que va incidiendo sobre el gusto del lector europeo.

Por otra parte, también vemos cómo muchos de los logros atribuibles a la expedición y a las labores de Dupaix y Castañeda, son asumidos por los propios trabajos de las ediciones posteriores, en especial la francesa. De todas maneras, la expedición de Dupaix y Castañeda se convierte en un “hito histórico” en el descubrimiento y conocimiento de las culturas amerindias. Un “hito” al que los ingleses y franceses no se abstraen; por el contrario, se convierten en sus mayores propagadores.

En el siglo XIX, este nuevo “aparato visual” propuesto por las nuevas ediciones franco-británicas conlleva una revalorización del objeto representado y de la “anticuaria” como una actividad en transformación; de las formas y métodos de representación, incluyendo la litografía como el medio máximo de la divulgación, y del sujeto receptor. Es decir, en tanto este sujeto receptor (el lector) queda “instruido”; enmarcado en un nuevo referente de “reconocimiento” y conocimiento de la “historia universal”.

En definitiva, las ediciones inglesa y francesa se proyectan como instrumentos de propaganda de un nuevo paradigma conceptual y explicativo sobre la antigüedad americana, insertada ahora en un proyecto de características universales que posee una tradición española, que curiosamente queda nuevamente revalorizada. En este proceso, las imágenes deben ser capaces de “ilustrar” dicho nuevo paradigma, persuadiéndonos y legitimando su veracidad. Asumiendo como pretérita, asimismo, una tradición iconográfica (la que representan las imágenes de la expedición Dupaix) e inaugurando otra. Asistimos, por tanto, a la culminación expansionista de un “saber” –el “anticuario”– y la aparición de un “nuevo saber” –el arqueológico científico– que busca una cierta concreción de su programa y su discurso especializado. Las imágenes actúan dentro de estas coordenadas: de una parte, expandiendo lo ya existente; y de otra, provocando “nuevos juicios” y reflexiones que sirven a su vez para el cuestionamiento de lo anterior. El mundo “creado” y “re-significado” tiene intenciones de proyectar ahora nuevas categorías universales de conocimiento.

que se presentan en las construcciones generando irregularidad, etc. En una especie de variante más detallista por ofrecer un carácter más “naturalista” de la representación.

<sup>51</sup> Este empleo de un “sistema mixto” de composición entre la edición inglesa y las obras de Castañeda, supone un reconocimiento implícito de la obra del artista mexicano. Ya que el mantener en las composiciones el gusto por el detalle, presente en Castañeda, es una manera de afirmar que la interpretación científica necesita de este detallismo. En apoyo de esta idea, es interesante comprobar cómo en el reporte que ofreció M. L. Angrand al Ministère de l’Instruction Publique en relación con la posibilidad de comprar la colección de dibujos de F. Waldeck, en 1860, relacionadas con sus investigaciones en Palenque, Angrand resalta que un mérito de las imágenes confeccionadas por Waldeck es precisamente este carácter de ejecución “trés-soignée” y perfectamente “nette” presentado en el conjunto como en los detalles, señalando que todos los detalles y los caracteres son de una fidelidad que llega incluso a la minuciosidad que, si bien éste podría ser un defecto al ojo del arte, son de una cualidad inapreciable en los trabajos destinados a servir de base a los estudios arqueológicos, procurando la reconstrucción y la restitución de las partes mutiladas o ausentes (cf. en: Brasseur De Bourbourg (1866) : *Monuments anciens du Mexique*. París).

<sup>52</sup> Más tarde llegará la fotografía arqueológica que comenzará a competir con la imagen gráfica como paradigma de fiabilidad. No obstante, la fotografía no desplazó del todo al dibujo y al grabado, dado que el valor artístico y estético de éste se hallaba ligado ya al propio desarrollo del coleccionismo anticuario.

<sup>53</sup> La Historia Universal es el gran marco conceptual donde se va insertar el mundo americano antiguo. A partir de este momento, las culturas precolombinas formarán parte de un “patrimonio común de la humanidad”. Patrimonio de la que los europeos, particularmente ingleses y franceses –pero también los españoles–, se han hecho “responsables”, como custodios y divulgadores de una herencia, de un pasado y de una historia cuya realidad presente más excelsa sigue siendo la “civilizada Europa”.

## Bibliografía

- AA.VV. (1865-1867): *Archives de la Comisión Scientifique du Mexico*. Imprimerie Impériale, 3 Tomos, París.
- ALCINA, J. (1988): *El descubrimiento científico de América*. Anthropos Editorial, Madrid.
- (1969): *Guillermo Dupaix. Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808*. 33. Vols. 27 y 28, Ediciones José Porrúa, Madrid.
- (1965): "Los viajes de exploración arqueológica por México de Guillermo Dupaix". *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla, 12.
- ALZATE Y RAMÍREZ, J. A. (1831): "Del origen de los indios mexicanos". *Gaceta de Literatura de México*. Tomo 1, n.º 11, pp. 280-284. Hospital de San Pedro, Puebla.
- BARADÈRE, H. (Ed.) (1844): *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. Jules Didot. 2 Vols. París
- BERNAL, I. (1979): *Historia de la Arqueología en México*. FCE, México.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch. É. (1866). *Monuments anciens du Mexique*, París.
- BRUNHOUSE, R. (2000): *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. FCE, México.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona.
- (2003): "Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 2, n.º 64, pp. 273-296.
- CABELLO, P. (1992): *Política investigadora de la época de Carlos III en el área Maya. Descubrimientos de Palenque y primeras excavaciones de carácter científico*. Según documentos de: Calderón, Bernaconi, Del Río y otros. Ediciones de la Torre, Madrid.
- CAPEL, H. (1994): "La invención del territorio: ingenieros y arquitectos de la Ilustración en España y América". *Anthropos, Boletín de información y documentación*, n.º 43, pp. 98-115.
- CAPEL, H; MONCADA, O; y SÁNCHEZ, J-E. (1988): *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. CSIC, Madrid.
- CASTAÑEDA, R. (1946): *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*. Guatemala.
- CHARNAY, D. de. (1863): *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal. Recueillies et photographiées par Désiré Charnay avec un texte par Viollet-Le-Duc, Architecte du gouvernement suite du voyages et des documents de l'auteur*. Gríde Editeur, París.
- CIUDAD, A y IGLESIAS, M.ª J. (2005): "La Arqueología Americana en la tradición arqueológica española", *Complutum*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 16, p. 232.
- DIENER, P. (2007): "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas", *Historia* (Santiago). [on line]. dez. 2007, vol. 40, n.º 2 [citado 03 Marzo 2008], pp.185-309.
- ECO, U. (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona.
- ESTRADA, G. (1935): *Algunos papeles para la historia de las Bellas artes en México*. Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México. México.
- HERNANDEZ, J. J. (s/f): *Estudio Biográfico y selección de Juan Hernández Luna*. Secretaría de Educación Pública, México.
- HUMBOLDT, A. von (1989): "Vues pittoresques des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique". MINGUET, Ch. y SEGALA, A. (eds.) (1989): *Colección Memoria Americana*. Editorial Erasme, Nanterre.
- GARCÍA SAIZ, C. (1994): "Antonio del Río y Guillermo Dupaix. El reconocimiento de una deuda histórica". *Revista Anales del Museo de América*, pp. 99-109. Museo de América, Madrid.
- GERBI, A. (1993): *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. FCE, México.
- KING KINGSBOROUGH, L. E. (Ed.) (1831-1848): "Viaje de Guillermo Dupaix sobre las antigüedades Mexicanas. The Monuments of New Spain", en: *Antiquités of Mexico*. Havell and Colnaghi, Son and Co. 9 Vols. Vols. IV, V (pp. 207-343) y VI (pp. 468). Londres.
- LEÓN Y GAMA, A. (1978): *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*. Reproducción facsímil de las primeras ediciones mexicanas. (Primera parte 1792, segunda parte 1832). Miguel Porrúa, México.
- LEONARD, I. A. (1984): *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. FCE, México.
- LÓPEZ, L. (2007): "Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en París". [www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectons/showPrint.php](http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectons/showPrint.php).
- MADERUELO, J. (Ed.) (2004): *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Editores, Madrid.
- MATOS, E. (1998): *Las piedras negadas. De la Coatlicue al templo Mayor*. CONACULTA, México.
- MÁRQUEZ, P. J. (1804): *Due Anticbi Monumenti di Architettura Mexicana*. Roma, Presso il Salomoni.
- MONGNE, P. (2005): "Désiré Charnay y la imagen fotográfica de México". LÓPEZ-OCÓN, L; CHAUMEIL, J. P; VERDE, A (eds). *Los americanistas del siglo XIX. La construcción de una comunidad científica internacional*. pp. 41-64. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- NAVARRO DE ANDA, R. (Compilador) (1991): *Instrucciones y Memorias de los Virreyes Novohispanos*. 2 Vols. Editorial Porrúa, México.
- ORTEGA, M.ª L. (1995): "Visión de los otros y visión de sí mismo entre Oriente y Occidente. El caso de Egipto" en, PINO, F. del y LÁZARO, C. (coord.). *Visión de los otros y visión de sí mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* pp. 235-250. CSIC, Madrid.
- PALOP, J y CERDÁ, A. (1997): "Nuevos documentos sobre las expediciones arqueológicas de Guillermo Dupaix por México. 1805-1808". *Revista Española de Antropología Americana*, n.º 27, pp. 129-152. UCM, Madrid.
- PEDRO, A. E. de (2006): "Dos miradas, un pasado: la cuestión de las antigüedades mexicanas". *Revista de Antropología Experimental* (RAE) Universidad de Jaén, 6: 312-338. (Revista electrónica: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2006/depedro06.pdf>).
- (1999): *El diseño científico: ss. XV-XIX*. Akal, Madrid.
- PEIRCE, Ch. L. (1965-1966): *Collected papers*, Vols. I-VIII, The Belknap Press of Harvard University Press.
- PODGORNY, I. (2007): "The reliability of the ruins". *Journal of Spanish Cultural Studies*. n.º 2, vol. 8, July, pp. 213-233

THIEMER-SACHSE, U. (2003): "El Museo histórico indiano de Lorenzo Boturini Benaduci y los esfuerzos del erudito alemán Alexander von Humboldt para preservar sus restos para una interpretación científica". *HIN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*. Universität Potsdam, IV, 6. (Versión electrónica: <http://www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/index.htm>).

ULLOA, A. (1777): "Cuestionario para la formación del completo conocimiento de la geografía, física, antigüedades, mineralogía y metalurgia de este reino de Nueva España e instrucciones sobre el modo de formarlas. Veracruz 22 de enero de 1777" en SOLANO, F. de. (1979): *Antonio de Ulloa y la Nueva España*. pp. CXLIV-CL (Apéndice Documental). UNAM, México.

VILLASEÑOR, R. (1978): *Atlas de las Antigüedades Mexicanas balladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidas en 1805, 1806 y 1807*. San Ángel Ediciones, México.