

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2009

ARQUEOLOGIAS AMERICANAS. La representación del mundo antiguo mexicano y el debate estético en el contexto europeo de la primera mitad del siglo XIX

Antonio E. de Pedro Robles

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

de Pedro Robles, Antonio E., "ARQUEOLOGIAS AMERICANAS. La representación del mundo antiguo mexicano y el debate estético en el contexto europeo de la primera mitad del siglo XIX" (2009).

Decimonónica. Paper 143.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/143>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





ARQUEOLOGIAS AMERICANAS.

La representación del mundo antiguo mexicano y el debate estético en el contexto europeo de la primera mitad del siglo XIX

Antonio E. de Pedro Robles

En el año de 1834, en plena década en la que Francia se esforzaba por convertirse en el centro hegemónico de la cultural mundial, el estudio de las antigüedades mexicanas lograba despertar el interés de la ciencia y la cultura francesa, sentando las bases del futuro “Americanismo.” Charles Farcy, destacado miembro de *Société Royal des Antiquaires de France*, del *Institut Historique* y de la *Société libre des Meaux-Arts de Paris*, señalaba, en el *Discours Preliminaire* de la edición de la obra *La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808)*, volumen 2, editado en París en 1834 por Henry Baradère, que los últimos descubrimientos y restos arqueológicos encontrados en el sur de México (se refería en concreto a las arquitecturas y esculturas de la ciudad maya de Palenque) ofrecían “à des yeux exercés un peuple contemporain des plus anciens de la terre” (xi) (“a los ojos ejercitados un pueblo contemporáneo de los más ancianos de la tierra”).¹ Con esta afirmación, Francia intentaba inaugurar, casi cuatrocientos años después del descubrimiento de América por los españoles, un nuevo “redescubrimiento cultural” del continente. Basado, esta vez, en la exploración, descripción y recolección de cientos de miles de restos arqueológicos que poblaban el paisaje americano desde México hasta las regiones andinas de la América del Sur.² Restos y antigüedades, que a la luz de los nuevos estudios implementados, impulsaban la incorporación del mundo antiguo americano a una historia occidental común: la historia universal. Todo ello, dentro de un gran proceder analógico que convierte al referente oriental en el modelo por excelencia de especulación científica en torno al origen y caracterización de la cultura de los antiguos pueblos indígenas americanos.³ Como bien señala Farcy en el *Discours Preliminaire* de la obra de Baradère:

Il faut bien le reconnaître, c’est pour la seconde fois que l’Amérique est un monde nouveau; et quand l’occident vint planter son étendard sur ce sol inconnu, l’orient peut-être y avait déjà porté flambeau des arts et des sciences, alors que les ténèbres de l’ignorance régnaient sur le reste du globe. (Es justo reconocerlo, por segunda vez América es un mundo

nuevo; y cuando occidente hubo plantado su estandarte en ese suelo desconocido, puede ser que oriente ya hubiese llevado la antorcha de las artes y las ciencias, cuando las tinieblas de la ignorancia reinaban sobre el resto del mundo.) (xii)

Estas intenciones francesas de convertirse en la cuna europea del americanismo, hundía sus raíces en una tradición anterior que si bien no desconocía, si relativizaba sus precedentes; en especial, el colonial español. Así, las actividades de recuperación y estudio del mundo antiguo americano desarrolladas durante la colonia americana, en el que España había jugado un papel protagónico, era contemplado como un “momento peculiar”—no exento de importancia—pero firmemente cuestionado y criticado desde nuevos postulados científicos que ponían en entredicho sus métodos y propuestas explicativas. Y, sobre todo, convertían la conquista española de América, en una etapa caracterizada por el desinterés y la destrucción de las fuentes culturales:

Les moines, puis les évêques envoyés en conquérants sur les terres mexicaines, animés d’une religieuse fureur contre tout ce qui tenait au culte et à l’histoire de peuples idolâtres, brûlèrent sans pitié tout ce qui n’était pas or. [. . .] périrent des documents précieux qui eussent éclairé des points historiques maintenant condamnés à une obscurité éternelle. (Los monjes, luego los obispos enviados como conquistadores sobre las tierras mexicanas, animados por un furor religioso contra todo a lo que tenían culto y la historia de pueblos idólatras, quemaron sin piedad todo lo que no era de oro. [. . .] perecieron documentos preciosos que hubieron alumbrado puntos históricos ahora condenados a una oscuridad eterna.) (Farcy xi)

La relativización de la etapa colonial americana no tenía otra intención que la propia revaloración del proyecto intelectual y cultural que la Europa Decimonónica—con Francia a la cabeza—acababa de emprender. Tan sólo para esta nueva pléyade de científicos, la figura y la obra de Alexander von Humboldt, muy ligadas a este proceso colonial americano, ofrecía garantías certeras sobre el conocimiento del pasado de las grandes civilizaciones indígenas. En este sentido, para la ciencia francesa de principios del siglo XIX, Humboldt era el “grand révélateur”; el antecedente más seguro y confiable de esta nueva experiencia investigativa (Minguet xi). En Humboldt, tras su trayectoria como viajero, erudito y científico, quedaban resumidos todos los conocimientos llevados a cabo por la ciencia ilustrada europea sobre la historia y la naturaleza americana. De esta manera, sus publicaciones—que se vendrán sucediendo a lo largo del siglo XIX—ejercerán una notable influencia sobre el pensamiento europeo de ese siglo. Con obras como *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l’Amérique* (1810), Humboldt logra situar la naturaleza y la historia de América en el centro mismo del debate intelectual y científico europeo.⁴ Un debate al que la antigüedad de América se incorpora plenamente, propiciado por la aparición de nuevas fuentes arqueológicas o la recuperación de viejas fuentes coloniales que son ahora reeditadas con numerosas representaciones (dibujos y grabados) que se van a convertir en divulgadores del mundo antiguo americano entre un público europeo ávido de conocimientos y curiosidad por culturas lejanas y extrañas.

La estética de lo pintoresco

La teoría de lo pintoresco surgió en Inglaterra trascurrida la segunda mitad del siglo XVIII en plena discusión filosófica y artística sobre el concepto de “belleza”; aunque tuvo una enorme repercusión sobre la teoría del arte del siglo XIX. La aparición de la obra de Joseph Addison, *The Spectator*, constituyó un acontecimiento de primera magnitud. Ya que en ella Addison planteaba temas que despertaban gran interés en la sociedad de su época: la teoría de la belleza; la caracterización del gusto junto con los placeres primarios y placeres secundarios; la teoría de lo sublime; y la distinción y/o relación entre Naturaleza y Arte. La obra, propiciaba un giro fundamental en el debate en torno de la “belleza,” que a partir de entonces será sustituido por el “gusto” como centro de la reflexión estética (Bozal 138).

Addison partía de la idea de que la contemplación de los objetos y su representación producían placer a la imaginación. De tal manera que los placeres de la imaginación se alcanzaban con tres tipos de objetos: bellos, variados y pintorescos; además de objetos grandiosos y sublimes (Bozal 138). Pero este placer de la imaginación no se trata de un placer que proviene directamente de los sentidos: lo que Addison llama “placeres primarios”; sino que proviene de “placeres secundarios”: “sólo entiendo los placeres que nos dan los objetos visibles, sea que tengamos actualmente a la vista, sea que se exciten sus ideas por medio de las pinturas, de las estatuas, de las descripciones u otros semejantes” (Vid. Cif., Pérez Carreño 41).

Posteriormente, y dentro de estas mismas coordenadas del debate filosófico sobre el gusto y la belleza, otro filósofo inglés, Edmund Burke, publica en 1757: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*; obra en la que se indaga sobre la caracterización de la belleza y lo sublime. La obra de Burke tuvo notables repercusiones en el arte desarrollado en el siglo XIX, especialmente en el paisajismo llevado a cabo por la escuela romántica alemana. En su comparación entre lo bello y lo sublime, Burke apunta que los “objetos sublimes,” son objetos de grandes dimensiones comparativamente con los “objetos bellos” que son mucho más pequeños, lisos y pulidos. Además, los “objetos sublimes” son oscuros y opacos; sólidos y macizos. Siguiendo a Addison, también señala que el “gusto” es una cualidad común a todos los seres humanos, aunque su diversidad es ilimitada y sólo posible de establecer en función de las costumbres. De manera que “lo sublime” adquiere una connotación claramente negativa, emparentando su posición con la sostenida por el filósofo alemán Immanuel Kant, quien define lo pintoresco en contraposición con lo sublime, como una extensión de lo placentero: una especie de agrado superfluo y ajeno a la caracterización estética que sí tendrá lo sublime. Kant es el impulsor de una oposición entre “lo sublime” y “lo pintoresco” más marcada que lo que aparece entre los teóricos ingleses. Según el historiador del arte italiano Rosario Assunto, los escritos de la época al respecto son “a menudo ambiguos y usan los dos términos con una cierta liberal intercambiabilidad” (48).

Pero no fue sólo desde el ámbito de la filosofía y de la estética desde donde se proyectó el debate sobre la belleza y el gusto en sus distintas concepciones. También desde la práctica artística, pintores ingleses como William Hogarth (1697-1764) o Joshua Reynolds (1723-1792), contribuyeron a desarrollar un análisis de la puesta en práctica de estas teorías.

Así, Hogarth en su tratado, *Analysis of Beauty*, editado en Londres en 1753, afirmaba que una guía para alcanzar la belleza era propiciar en las pinturas la adecuación, la variedad, la uniformidad y, esencialmente, la línea ondulada (Pérez Carreño 43).

Por su parte, el también pintor inglés Reynolds, en sus quince *Discourses Delivered at the Royal Academy*,⁵ aboga en contra del “formalismo estético,” y mantiene una defensa de la fuerza y el valor de la imaginación; valores que Reynolds reconoce representados en la pintura paisajista de su contemporáneo Thomas Gainsborough (1727-1788).⁶

No obstante, no será hasta la década de los noventa de mil setecientos que el término “pintoresco” (*picturesque*) logra afianzarse como un término ligado a un tipo de belleza en particular. Su origen se remonta al siglo XVII italiano donde lo *pittresco* se utilizaba para calificar los efectos de luz y sombra producido por la obra de pintores sensualistas como Giorgione o Tiziano (Maderuelo 28). En Inglaterra, el término se empezó a usar con asiduidad antes del siglo XVIII en función de lo gráfico; mientras que pasada la segunda mitad del dieciocho, cobró ya una autonomía plena.

En la década de los noventa, tres autores destacan por desarrollar sendos tratados sobre la “belleza pintoresca”: William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1829) y Richard Payne Knight (1750-1824).⁷ A ellos, habría que sumar la contribución de Humphry Repton (1752-1818), uno de los grandes revolucionarios del arte de la jardinería; actividad en la que el pintoresquismo alcanzó un notable seguimiento y definición (Maderuelo 15-20). Uvedale Price fue uno de los primeros en definir los placeres producidos por lo pintoresco en función de la irregularidad, la variación repentina y la rudeza. Más tarde, estos valores también serán resaltados por Payne:

“Pintoresco” tiene dos acepciones que se confunden en el uso del término y que le dan un peculiar aspecto. Lo pintoresco es, en primer lugar una cualidad formal, aquello que tiene que ver con la cualidad de lo pictórico. En pintura, lo que se refiere al color, la luz, y la sombra, o el contraste entre ellos, en lugar de aquellos referidos a la línea o el dibujo. En segundo lugar, pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza, que merece ser pintado. Se refiere pues a lo natural, al paisaje que, en virtud de alguna cualidad, preferentemente su singularidad, su variedad o su irregularidad seduce los sentidos [. . .] De esta manera se relacionan en la categoría de lo pintoresco los ámbitos de la naturaleza y el arte. (Pérez Carreño 44)

Pero sin duda, el autor inglés que mejor estableció la relación de lo artístico con el sentimiento de lo pintoresco fue William Gilpin. Partiendo del ensayo de Burke sobre lo sublime y lo bello, Gilpin destaca que “la lisura” y “lo pulido” son características propias de la belleza clásica; mientras que la belleza pintoresca—por el contrario—se caracteriza por estar relacionada con “lo áspero,” “lo rugoso”; cualidades de la superficie de la forma:

[. . .] no tenemos ningún escrúpulo en afirmar que la aspereza constituye el punto de diferencia esencial entre lo *bello* y lo *pintoresco*, ya que parece

que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean particularmente apropiados para la pintura. Empleo el término general “aspereza,” pero hablando con propiedad lo áspero se refiere sólo a las superficies de los cuerpos, cuando hablamos de sus contorno empleamos el término rugoso. (Gilpin 59, cursivas en original)

El artista y teórico inglés puntualiza que si deseamos establecer la belleza pintoresca de un gran edificio, de una obra arquitectónica, “deberemos emplear el mazo en lugar del cincel” (Gilpin 59). Puesto que para que el edificio en cuestión adquiriera su particular sentido pintoresco, es necesario derribar “la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirarlos fragmentos amontonados por los alrededores” (Gilpin 59). Gilpin, con sus consejos y juicios, recogía una práctica extendida en la construcción de los nuevos jardines ingleses, en la que se daban cita los grandes espacios abiertos, con masas de árboles de grandes follajes y las ruinas o restos arquitectónicos, preferentemente clásicas: columnas griegas y frontones romanos; así como también otros restos de monumentos de civilizaciones antiguas: pirámides egipcias o exóticos templetos chinos. De este modo, el jardín pintoresco era concebido como una “gran pintura” en la que se ofrecían visiones plurales de la historia y se proyectaba la hermandad del arte y la jardinería como una fuente de constante excitación de la imaginación del viajero: la naturaleza por medio de plantas y árboles cuentan su “historia natural,” interpretándose como portadoras de significado y con una gran capacidad para generar atmósferas determinadas (Maderuelo 19-20).

Las “ruinas” o “reliquias incluidas” en el paisaje, se convierten—juntos con las especies vegetales—en una fuente inagotable de sensaciones que van desde el goce pictórico, hasta lo que más tarde—en pleno despliegue ya de la estética romántica—se reconocen como sensaciones sublimes no exentas de cierto temor. Para la estética de lo pintoresco manejada por Gilpin, sólo un efecto de “lo sublime” le es ajeno: el terror (*terribilità*). Un “placer negativo” que contrasta con ese otro “placer positivo,” agradable—pero no bello—que resume “lo pintoresco.” En este sentido, lo sublime corresponde a una experiencia emocional (*serious passion*); mientras que lo pintoresco estaría relacionado más con una experiencia sensorial. Ambas experiencias no se presentan—en las primeras décadas del siglo XVIII—como excluyentes; tal y como ocurría en la teoría estética kantiana. Para el paisajismo del siglo Dieciocho, especialmente inglés, ambas experiencias coexisten tanto en el plano emotivo, como en el sensitivo.

Por otra parte, ante el paisaje pintoresco Gilpin establece que el viajero debe manifestar una veneración a los legados del arte; es decir, casi la misma veneración que debemos mostrar ante las obras propias de la Naturaleza:

Pero entre los objetos de arte, quizás lo que más curiosidad despierta para el ojo pintoresco sean las elegantes reliquias de la arquitectura antigua, la torre en ruinas, el arco gótico, los restos de castillos y abadías. Éstos son los más ricos legados del arte. El tiempo los ha consagrado y merecen casi la misma veneración que rendimos a las obras de la propia naturaleza. (Gilpin 88)

Así, la naturaleza es para el pintor del paisaje “cualquier cosa que éste *copie*, tanto si se trata de un objeto habitualmente denominado natural como de uno habitualmente denominado artificial” (Gilpin 71, cursivas en original). Y añade: “¿Hay acaso, mejor adorno para un paisaje que las ruinas de un castillo?” (Gilpin 71). Las “ruinas” adquieren, en este contexto, una doble connotación: por un lado, provocan una “fascinación nostálgica” como “resto” de una civilización, de una cultura perdida, el recuerdo de la genialidad humana; y, por otro, la certeza de la potencialidad destructora de la naturaleza y el tiempo que nos demuestran la propia fragilidad de esta genialidad.

Hay otro elemento que está muy presente en la pintura del paisaje pintoresco diseñada por Gilpin: la figura humana. Si bien ésta aparece indirectamente citada en relación con la representación de las “ruinas” como símbolo del intento del hombre por dominar su entorno, la figura humana va a tener una relevancia que no será de menor entidad en la representación pintoresca. Junto con la representación de ciertos animales de “pelaje más áspero” que muestran mejor “las gracias del pincel,” (el viejo caballo de tiro, la vaca, o el asno) (Gilpin 64), la figura humana forma parte de esas “riquezas” que animan el paisaje; de la “variedad” y la “simplicidad” necesarias para alcanzar el placer estético:

Durante el viaje, junto al *inanimado* rostro de la naturaleza, se le aparecen al ojo pintoresco sus *formas vivas*, que, con frecuencia, son los objetos de máxima atención. No se pretende un estudio anatómico de las figuras, las miramos únicamente como ornamento de las escenas. En las figuras humanas, no contemplamos tampoco la *exactitud de la forma* ni la *expresión* más allá de lo que nos muestra en la *acción*; consideramos solamente las formas generales, los ropajes, las agrupaciones y las ocupaciones. (Gilpin 87, cursivas en el original)

El gusto por la novedad forma parte de este placer forjado en la persecución del objeto. De manera que lo inexplorado (lo nuevo) adquiere una expectativa de suspenso mayor que cualquier otro paisaje conocido. Gilpin anima al viajero a adentrarse por paisajes y naturalezas todavía no representadas; lejanas y ausentes del imaginario iconográfico del espectador europeo: “Cualquier horizonte lejano promete algo nuevo y con esta placentera expectativa seguimos a la naturaleza por todos sus caminos, desde la colina hasta el valle, buscando la variedad de bellezas” (Gilpin 87). Para él, como para gran parte de la estética del momento, los placeres de la persecución del objeto son universales. En esta universalidad del placer, es donde América—su naturaleza y su “historia antigua” todavía no descifrada—quedaba incorporada al conjunto del “itinerario estético del mundo”. El “gran tour” europeo, viaje ilustrado y aleccionador de los horizontes culturales de las elites del siglo XVIII, se vio ampliado en un viaje aún mayor: el “viaje pintoresco”. Viaje con necesidades y visiones cosmopolitas que tenía por finalidad rastrear las esencias culturales de “otras civilizaciones”; trasladándose, para ello, a los lugares donde sus restos y arqueologías estaban presentes. Este nuevo interés viajero corría en paralelo con la preocupación por definir la propia identidad cultural europea. El contacto “in situ,” la observación y representación del “otro”, provocaban—ya desde antiguo—dos reacciones contrapuestas en el pensamiento occidental que nuevamente van a estar presentes en el marco de los grandes viajes pintorescos del siglo XIX. La una, consistía en negar o ignorar la distancia cultural entre la cultura europea y la cultura que

se estudiaba; tratando de asimilar a los “otros” en el “nosotros” mediante la utilización de la analogía “tanto si el empleo de ésta es consciente como si es inconsciente” (Burke 155). La otra, era justamente la contraria: consistía en la “invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia” (Burke 156). Ambas reacciones, daban como resultado la configuración de “estereotipos”; incluso, cuando éste—como era el caso de la exploración científica—estaba abalado por una ciencia y una estética decimonónica que aspiraba contar al lector todo el esplendor y la fascinación del mundo antiguo, de las civilizaciones perdidas y las culturas olvidadas.

México y la ruta anticuaria europea del siglo XIX

En el año de 1805 fueron comisionados por el rey español Carlos IV, Guillermo Dupaix y Luciano Castañeda para realizar una Real Expedición Anticuaria que tendría como destino final la ciudad maya de Palenque en la actual provincia de Chiapas.⁸ Los años siguientes la continuarán—siempre partiendo desde la ciudad de México—hasta darla por terminada en marzo de 1808. 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—el sitio de Palenque. En este último lugar, fue la única ruina maya de importancia que reconocieron. El resultado de estos tres viajes fueron varios manuscritos y 145 láminas de dibujo.

Ante los graves acontecimientos políticos ocurridos en España: la invasión napoleónica de su territorio y el secuestro del príncipe heredero Fernando por parte de Napoleón; se propició una gran confusión en Nueva España. Lo que motivó que no se enviaran los materiales a la metrópoli, quedando—según señala Charles Farcy—durante la guerra de independencia mexicana, en manos de Luciano Castañeda (vi); quien los depositaría en el gabinete de Historia Natural de la ciudad de México.⁹ Lo cierto es que las copias de las láminas de dibujo realizadas por Castañeda, conjuntamente con borradores de Dupaix, comenzaron un periplo europeo que dio origen a dos ediciones de indudable valor para la historia de la anticuaria mexicana y de la difusión de los monumentos americanos en Europa: la primera, la edición de Lord Kingsborough del año 1831; y la segunda, la edición francesa de 1834 del abate Henry Baradère. Esta última edición, está compuesta por dos volúmenes prologados por Charles Farcy e incluye estudios de Alexandre Lenoir y M. Warden, antiguo Cónsul General de los Estados Unidos en Francia y refutado experto en materia de restos arqueológicos de las culturas americanas. Además, en esa misma edición aparece un trabajo de Chateaubriand y el texto de Juan Galindo, miembro del ejército de la República Mexicana y comisionado por la joven república para inspeccionar Palenque. La edición se completa con un texto de Alexander von Humboldt, en el que trata sobre antigüedades americanas, y otro de St. Priest. Del mismo modo, Baradère reproduce el texto completo de Dupaix en castellano y su traducción francesa; además de todos los dibujos de Castañeda reinterpretados y litografiados por diversos artistas europeos: 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. Los originales de Castañeda, que sirvieron para confeccionar estas litografías y grabados, le fueron entregados al editor Henry Baradère el 7 de diciembre de 1828 por Isidro Ignacio Icaza, entonces Conservador del Museo Nacional de México.

La popularidad que alcanzó la expedición española dirigida por Guillermo Dupaix a lo largo del siglo XIX por medio de las dos obras mencionadas fue excepcional, convirtiéndose en un referente imprescindible para la arqueología americanista del mundo maya. Los dibujos de Castañeda, reinterpretados por artistas ingleses y franceses que jamás habían estado en aquellos lugares y que habían realizado serias “modificaciones” a los dibujos iniciales del artista mexicano, dieron pie a todo un proceso que podemos denominar como “sendero iconográfico”; es decir: una imagen considerada como “matriz”—en este caso los dibujos de Castañeda—se convierte en “fuente” de todo un proceso de “construcción” iconografía hasta alcanzar altas cuotas de popularización entre la comunidad científica y artística interesada en el mundo antiguo americano. En este sentido, la popularización de la obra de Dupaix y Castañeda en Europa despertó un inusitado interés viajero en estas primeras décadas del siglo XIX. En 1838, cuatro años después de la aparición de la edición francesa de Baradère, Jean F. de Waldeck publicó su viaje a la provincia de Yucatán: *Voyages pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatán (Amérique Centrale)*; resultado de su estancia en el sur de México durante los años de 1834 a 1836.¹⁰ La obra, editada en París por Bellizard Dufour, contiene 21 láminas y un mapa de alta calidad, y fue dedicada por su autor a Lord Kingsborough, quien había sido el financiador del viaje.¹¹ En esta obra, Waldeck criticaba a todos sus precursores viajeros, y a la tradición que en torno a las antigüedades mexicanas se había desarrollado desde la colonia: Alzate, Humboldt, Del Río, Dupaix, Castañeda, Aglio, Galindo, etc. Atacando especialmente al nuevo equipo de exploradores que tras él habían realizado trabajos en la zona: el estadounidense John Lloyd Stephens y el dibujante inglés Frédérick Catherwood. Posteriormente, en 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 (*Recherches sur les ruines de Palenque* de 1866) 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 y publicado Désirè Charnay, aprovechando que Napoleón III tenía un especial interés por las antigüedades mexicanas (Mongne 41-64).

Para 1841, ya había aparecido la primera publicación de John Lloyd Stephens y Frédérick Catherwood (Brunhouse, 83-107). La obra que llevó por título (traducido del inglés): *Incidentes de viajes a Centro América, Chiapas y Yucatán*, tuvo una excelente acogida entre el público europeo inmerso como ya estaba en una “fiebre americanista.” La obra de Stephens, reeditada en 1843, reconocía que los dibujos de Catherwood reafirmaban los objetos y monumentos descritos por Dupaix y dibujados por Castañeda. Un año después, en 1844, Catherwood publicó por su cuenta, una nueva obra recopilatoria de sus trabajos artísticos, eligiendo un título muy humboldtiano: *Vistas de los monumentos Antiguos de Centro América, Chiapas y Yucatán*. La obra contiene veinticinco litografías a color que sembró entre los científicos europeos, en relación con el mundo maya, un halo de dudas, misterios y fantasías que incluso ha llegado a nuestros días.

En el año de 1863, el mundo de la representación visual de la arqueología americanista alcanzó un nuevo hito. Désirè Charnay, un fotógrafo expedicionario francés residente en Nueva Orleans que iba tras los pasos de Stephens y Catherwood, publicó en París—en dos tomos—su obra: *Cités et ruines Américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichón-Itza, Uxmal* (Mongne 41-64).¹² En esta obra, aparecen—por primera vez—49 vistas de muchas de las

ruinas y monumentos que desde Dupaix habían conformado esta interesante ruta arqueológica por el centro y sur de México. De este modo, la fotografía se convertía en un referente de contraste y de veracidad en relación con los dibujos aportados por la tradición iconográfica anterior; aunque, este modelo fotográfico en ascenso, será—en un primer momento—un firme seguidor del modelo icnográfico establecido en los dibujos y grabados, por ejemplo: se realizan vista de edificios en escorzos para mostrar la profundidad del mismo; representaciones panorámicas en las que los edificios quedan integrados en el paisaje; se introducen personajes al lado de los monumentos con la finalidad de comparar el tamaño del mismo y convertirse en “animadores” de la escena; en fin, los mismos recursos que la imagen gráfica y pictórica había utilizado.

Ruinas en un paisaje

Los grabados sobre la “Real Expedición Anticuaria de México” que componen la obra patrocinada y editada por Lord Kingsborough, fueron imágenes totalmente diferentes a las que había planificado y diseñado Dupaix y Castañeda. Mientras en la propuesta de Dupaix/Castañeda hay un marcado interés por ofrecer unas imágenes de los objetos y monumentos caracterizados por la nitidez y la limpieza de las líneas, con referencias a su forma y tamaño introduciendo una comparativa escala al pie de las figuras (Apéndice 1) las representaciones inglesas (Apéndice 2), optan por ofrecer una visión en la que proliferan perfiles difusos y despreocupación por los detalles: una intencionada recreación en la penumbra y lo lúgubres (Apéndice 3). Edmund Burke aconsejaba en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* que todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime, deberían “ser más bien oscuros y lógobres” (61); y ello por dos razones:

[. . .] la primera es que la propia oscuridad en otras ocasiones se sabe por experiencia que tiene *mayor efecto sobre las pasiones* que la luz. La segunda es que para conseguir que *un objeto sea muy sorprendente, deberíamos hacerlo lo más diferente posible* de los objetos que hemos estado tratando inmediatamente. (61, cursivas nuestras)

Efectivamente, ambas razones responden muy bien al proyecto de descripción del antiguo mundo americano: “las pasiones” como los ojos del alma y no del intelecto para comprender mucho mejor la novedad de lo que se está ofreciendo; la “diferencia” frente a todo lo que hayamos podido ver o comprender. Ambos aspecto, el “pasional” y la “sorpresa,” resultan factores evidentes para cifrar la novedad de lo que hemos descubierto; del misterio que encierra un conocimiento todavía no “revelado.” Como afirma Gras Balager: “la claridad es buena para convencer, pero no vale para emocionar” (xxi). Castañeda y Dupaix buscan convencernos de que lo que ellos muestran se ajustan a la realidad vista, a la realidad recorrida, descrita y catalogada dentro de una sistemática propia de la ciencia ilustrada. Mientras, las imágenes realizadas por los artistas de la edición inglesa de Lord Kingsborough lo que aspiran es a emocionarnos; a convencernos del misterio que representan las obras de un mundo perdido, desconocido, del que nada aún sabemos. Los grabadores ingleses actúan como un viajero europeo trasladado a ese mundo lejano que “ven” y “sienten” por primera vez. Todo lo que podían saber sobre ese lugar estaba allí, representado en la imagen de referencia diseñada

por Castañeda. Su exótica visión, se recrea en la imagen de aquellas grandes ruinas, testigos de un pasado remoto, un mundo muerto, en el que la naturaleza salvaje lo inunda todo, apoderándose de los restos del arte, gritando su triunfo sobre el hombre y el genio de su humanidad. Lo sublime y lo pintoresco conviven en las representaciones de la edición inglesa: la sombra, la oscuridad enigmática. La rugosidad, lo tosco y lo áspero se combinan para ofrecer una lectura trascendente de la “historia”. El mismo Humboldt en la introducción de *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes 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” (i) (A la representación de los monumentos que interesan el estudio filosófico del hombre son adjuntadas las vistas pintorescas de distintos lugares, los más notables del nuevo continente). 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 qué 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. (185-309)

Humboldt mantenía que sus investigaciones establecían las cosas ligadas unas a otras. Lo que permitía conexiones íntimas entre el hombre y la naturaleza. Como afirma Peter Reill: “La única manera en que uno podía captar el lenguaje de la naturaleza era observarla desde todos los ángulos, medir todos los fenómenos y luego tratar de imaginarlos en interacción” (60). Precisamente, esta “interacción” de la que habla Reill, sólo podía quedar plasmada en la representación artística: la verdadera filosofía natural se basaba en una comprensión estética de la historia natural. Así, la ciencia comenzaba con la recopilación de los datos, la cuantificación minuciosa y la experiencia vivida; toda una actividad empirista meticulosamente descrita, que terminaba convertida en “síntesis creativa”; en “representación”, a modos de *Cuadros de la Naturaleza*.¹³ El mismo carácter de “lo bello” adquiriría en este ideario su concreción, sus matices y diferencias. En el caso

de los monumentos de los indígenas americanos si bien no compartían el mismo sentido de belleza clásica representada emblemáticamente en el magnífico busto de Alejandro citado por Humboldt (1), si podían ser considerados como “monumentos históricos” que permitían el estudio filosófico. Sólo por esa causa, ya debían ser dignas de “notre attention” (ii) (“nuestra atención”), como fuentes que sirviesen para el esclarecimiento de *l’histoire de leurs migrations* (ii) (“la historia de sus migraciones”).

Dupaix y Castañeda realizaron un notable esfuerzo por representar los objetos arqueológicos y monumentos como “objetos observados”; es decir: descritos, medidos y catalogados. Sus imágenes responden al levantamiento de un enorme “Catálogo de Antigüedades,” confeccionado a medida que se desarrolla el viaje por el centro y sur del virreinato novohispano. En este “Catálogo” los monumentos antiguos mexicanos pasan a formar parte de un inventario mayor: las colecciones reales. Colecciones que ofrecen una visión “total” del mundo colonial americano. Colecciones imperiales que agrupaban naturaleza y arte en un nuevo escenario metropolitano y ajeno de donde han sido observados y recopilados: el Real Gabinete de Historia Natural instalado en Madrid. Por ello, las imágenes de Castañeda tienen como principal finalidad ofrecer claves de identificación seguras para la reconstrucción de una historia completa del nuevo mundo.¹⁴ Se debe por tanto, describir en forma y figura; en tamaño y proporción, con la finalidad de “reconocer” y “catalogar”; lo que reafirma el carácter informativo de los textos escritos de Dupaix, así como de los dibujos realizados por Castañeda. En todo momento, ambos son prestadores de un servicio a la Corona española, y sus trabajos deben responder a este “espíritu institucional.”

El caso de la edición francesa de la expedición Dupaix

Como respuesta a la edición inglesa sobre el mundo antiguo mexicano, surgió la versión francesa conocida como *Edición Baradère*. El volumen que contiene la edición de los 145 dibujos de Castañeda, entregados al abate Henry Baradère en México en 1828 por Isidro Icaza, es obra colectiva de varios artistas franceses, expertos en la técnica de la litografía. La obra aspiraba—en su conjunto—a convertirse en un referente fundamental para el reconocimiento universal de la anticuaría mexicana; así lo deja evidente Baradère en la dedicatoria de la obra al Congreso de la Federación Mexicana:

[. . .] l’Amérique n’a rien à envier au reste de la terre. A l’exemple des nations qui revendiquent une longue suite des siècles, et aiment à placer leur origine dans la nuit des temps, elle prouvera par ses zodiaques, par l’architecture de ses palais, par le fini de ses bas-reliefs et par ses hiéroglyphes, que les arts avaient aussi une ancienne patrie dans ce nouveau monde que les conquérants crurent trouver au berceau. Les merveilles de *Palenque* et de *Mitla* rivaliseront désormais avec les plus célèbres monuments de l’Egypte 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. (Cursivas en el original)¹⁵ (“América no tiene nada que envidiar al resto de la tierra. Al ejemplo de las naciones que reivindicán una larga existencia y gustan remontar su origen en la noche de los tiempos, probará por sus zodíacos, por la arquitectura de sus

palacios, por el terminado de sus bajorrelieves y por sus jeroglíficos, que las artes tenían también una antigua patria en este nuevo mundo al que los conquistadores creyeron encontrar en mantillas. Las maravillas de Palenque y Mitla competirán en adelante con los más famosos monumentos de Egipto y la India, y apresuraran las noticias que deben existir entre todos los miembros de la familia humana, de la que por mucho tiempo México estuvo separada”).

Francia no sólo era el país que había popularizado la egiptología en Europa, sino también en el codificador del método y la teoría para su interpretación y estudio (Ortega 235-250). En este sentido, la competencia internacional por el estudio del mundo antiguo americano estaba marcada por este antecedente, por esta visión etnocentrista que logró alcanzar durante el Segundo Imperio, tintes racistas sobre el origen de las culturas no occidentales (Monge 52).

En ese contexto de ideas, el propósito de la edición de Baradère es doble: de una parte, proporcionar unas imágenes que “mejorarían” los *curieux dessins* (Farcy vi) (curiosos dibujos) de Castañeda (Apéndices 4 y 5); en segundo lugar—como el mismo Charles Farcy establece en el “Discours Preliminaire”:

[. . .] une publication plus étendue, et aussi complète que permettent les connaissances actuelles sur un sujet digne de la méditation de tous les savants . . . Leurs savantes recherches dissiperont peut-être les nuages qui enveloppent les monuments mexicaines, et révéleront à l’avenir l’histoire du passé” (x) (“una publicación más amplia, e igualmente completa que permiten los conocimientos actuales sobre un tema digno de la meditación de todos los científicos. Sus sabias investigaciones disiparán quizá las nubes que envuelven los monumentos mexicanas, y revelarán en el futuro la historia del pasado).

En este sentido, la obra, sus imágenes como gran emblema de esta obra lujosa y a todas luces pretenciosa, no podía dejar de dotarse de un cierto sentimiento “científico,” no exento de tratar “*d’emflammer l’imagination la moins active*” (Farcy x) (“de insuflar la imaginación menos activa”) de sus lectores. Era, por tanto, una débil y frágil frontera lo que permitía el equilibrio entre lo que “debía ser” correctamente representado—según criterios sistematizados por la ciencia francesa desde el siglo XVIII—y aquello que se proponía ahora como una “licencia artística” derivada del mero juego preciosista acorde con el gusto de la época:

[. . .] Une brique, un fragment de sculpture, pouvaient révéler à des yeux exercés un peuple contemporain des plus anciens de la terre; leur forme pouvait manifester tout-à-coup des relations antécédentes avec d’autres parties du globe. (Farcy xi) (Un ladrillo, un fragmento de escultura, podían revelar a ojos ejercitados, a un pueblo contemporáneo de los más antiguos de la tierra; su forma podía manifestar de repente las relaciones anteriores con otras partes del globo.)

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 especializado podía 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 realizados por Waldeck, que sí estuvo sobre el terreno varios años), qué se podía esperar de unos artistas que jamás habían pisado aquellos lejanos parajes, y cuyo conocimiento personal procedía solamente de los “curiosos dibujos” de un artista mexicano para ellos desconocido. El problema de la representación, de lo “qué” era correcto e incorrecto, científico o no, sólo era posible asumirlo desde el mismo momento en que se decidía “cómo” hacerlo. Para ello, todo editor necesitaba el respaldo lo más amplio posible, de la “comunidad de sabios”; de las “mentes más brillantes” de la Francia del Diecinueve. En consonancia con esta idea, Baradère había diseñado y editado una obra “excepcional.” Provista de las certificaciones y avales científicos necesarios. A fin de cuentas, de lo que se quería dejar constancia con esta edición, más allá de la validez o no de los dibujos de Castañeda, más allá o no de la “verdad” de lo representado, era la puesta en marcha de un nuevo ideario iconográfico con el que referir e identificar a una cultura, unos pueblos primitivos desconocidos, no incluidos todavía en el referente de la cultura occidental, que era como llegar a formar parte de la historia antigua de la humanidad.

A modo de conclusión

El americanismo decimonónico situó a la América precolombina en el contexto de los discursos culturales occidentales, con un sello de identidad inevitablemente eurocentristas. Hizo de la exploración arqueológica de las antiguas ciudades indígenas americanas, y de la realización de imágenes de dichas exploraciones, una cuestión de Estado. Un asunto del máximo interés nacional de Inglaterra y Francia que se nutrían—a nivel de identidad—de teorías históricas colonialistas y expansionistas, propias de una Europa que deseaba mantener su hegemonía civilizatoria. Posteriormente, se sumará a este proceso, un expansionismo norteamericano que se convertirá, a lo largo del siglo XIX, en su franco competidor. Mostrándose como heredero aventajado en la lucha por controlar la difusión del conocimiento científico, sobre un mundo que siente “suyo.”¹⁶

La Europa decimonónica divulga una imagen del mundo antiguo americano, haciendo circular materiales impresos y gráficos de enorme valor científico y artístico. Este proceder es interesante, en tanto que estamos ante una circulación preferente de textos e imágenes sobre el “otro,” antes que de objetos físicos que le pertenecen a ese “otro.” 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 europeas o norteamericanas. Esto no quiere decir que no se haya producido expolio o compras dudosas, o directamente fraudulentas; de todo ello hubo. Y hubo todo lo que se pudo para facilitar dinero y/o fama; reconocimiento personal y/o nacional. Pero lo que no es menos cierto es que este americanismo se nutrió preferentemente de imágenes más que de objetos; desarrollando así, una manera ampliada de la anticuaría tradicional y del coleccionismo del siglo anterior al que tradicionalmente ha ido emparejado. De manera que lo que define a este americanismo no es tanto lo que se llega a “poseer,” a “recabar”

físicamente; sino, aquello de lo que “nos apropiamos visualmente,” y que se presenta como “hallazgo” o “descubrimiento.” Una “posesión intelectual,” quizás algo menos tangible pero también quizás más efectiva, en tanto que “apropiación” de un mundo antiguo americano, como hegemonía explicación de carácter universalista del “otro,” para el espectador y lector europeo y americano contemporáneo, consumidor de teorías explicativas sobre su origen, historia y antigüedad.

Asimismo, este modelo visual europeo del mundo antiguo americano desplaza y—hasta cierto punto—niega la tradición iconográfica anterior. Ésta constituye un paradigma visual superado; cuando no obsoleto: los dibujos de Castañeda se consideran “imperfectos” ante la imposición de esta nueva estética que interpreta el gusto del lector occidental de esta primera mitad del siglo XIX. En ese proceso, y como consecuencia de la puesta en marcha de esta nueva tradición iconográfica, los objetos antiguos americanos se revalorizan. Pasan a formar parte de una “saber” (“anticuaria”) en transformación, que, a su vez, se erige como representante de los sentimientos y sensibilidades del sujeto social receptor. De esta manera, este sujeto social queda “instruido” y “persuadido” de las diferencias históricas que permiten identificar “lo propio” frente a “lo extraño.” Y, a su vez, como “lo propio” y “lo extraño” conforman un “todo” patrimonial histórico de características universales en constante ampliación de sus horizontes; aunque, dicho “todo” jerarquiza y reduce en su ampliación—en función de parámetros comparativos—la diversidad a “grandes” o “pequeñas” civilizaciones.

En definitiva. Durante el siglo XIX se asiste a la culminación de este “saber anticuario,” y la aparición y expansión de una “ciencia”: la arqueología. Esta última, busca una cierta concreción de su programa y de su discurso científico, especializando de los textos y las imágenes; introduciendo nuevos referentes y partiendo de nuevos juicios de valor que sirven al cuestionamiento de la tradición anterior, “re-significando” nuevas categorías universales de conocimiento.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TAMAULIPAS-MÉXICO

Notas

- ¹ Todas las traducciones que se hacen en este artículo de las citas en francés son nuestras.
- ² El interés de los franceses por las culturas andinas se había iniciado ya en el siglo XVIII con la expedición de Bourguier, Godin y La Condamine al Ecuador en 1735. Godin y el botánico Jussieu llevaron a Francia colecciones de objetos sacados de las sepulturas antiguas. Posteriormente, la inclusión del naturalista Dombey en la real expedición botánica a los reinos del Perú y Chile, dirigida por los botánicos españoles Ruiz y Pavón, siguió fomentando este interés coleccionista. Dombey fue aconsejado desde Francia para que se hiciese de los servicios de un dibujante para que pudiese sacar *vistas* de los monumentos que quedaban de los antiguos peruanos con el fin de dar una idea de su arquitectura. Ya por entonces, Jean-Jacques Barthélémy, custodio del Gabinete Real de Medallas y miembro de *l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres* había redactado unas instrucciones arqueológicas que Dombey llevó consigo. Pascal Riviale señala que las instrucciones arqueológicas francesas más importantes durante el siglo XIX fueron las de la *Société de Géographie de Paris* (1828 y 1854), las de *l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1853), y las de la *Société d'Anthropologie de Paris* (1861) (Riviale 29-61).
- ³ El siglo XVIII y el XIX vieron nacer el orientalismo como una “ciencia.” La dominación inglesa en la India y la aventura expedicionaria de Napoleón en Egipto se convirtieron en factores que impulsaron este fenómeno. Los ingleses por medio de intelectuales, poetas y literatos adscritos a la Sociedad Asiática de Bengala (1784) fueron los grandes divulgadores de la literatura, el arte y la mitología india. Cunningham y Fergusson inauguraron las investigaciones históricas y arqueológicas; y desde Inglaterra, pronto influyeron sobre el resto de Europa, especialmente en Alemania donde filósofos como Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Goethe, Schiller, Novalis, Brentano, F. Schlegel se sintieron muy atraídos por el pensamiento hindú. En Francia, la Escuela de Lenguas Vivas Orientales—fundada en 1795—jugó un importante papel en la curiosidad general por Oriente, estimulando la expedición a Egipto de Bonaparte (1798-1801) que tuvo como resultado la aparición de la *egiptología*. Comenzaron entonces a fundarse, en las universidades europeas, las cátedras de orientalismo, ya que hasta entonces sólo había habido intentos aislados como el de Franz Bopp quien había realizado estudios indoeuropeo y desarrollando la gramática comparada utilizando el sánscrito. Igualmente, Lassen se interesó por el *zend* y el *pali*; Quatremère por la semítica; Chézy y Burnouf por el sánscrito. A lo largo del siglo XIX estos estudios orientalistas se extendieron por toda Europa incluida España, donde se abrieron cátedras de enseñanza de lenguas orientales. También los Estados Unidos se incorporaron a “esta moda” de la mano de W. D. Whitney (1827-1894) quien se encargó de abrir la primera cátedra de sánscrito en Yale College. (Para una mayor comprensión del fenómeno orientalista, véase la extraordinaria obra de: Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002. La primera edición en inglés es del año 1978).
- ⁴ Esta obra fue editada en París en dos volúmenes entre 1810 y 1831 por F. Schoell, A partir de la edición monumental en 30 volúmenes realizada entre 1799 y 1804, *Vues des cordillères...* constituye los volúmenes XV y XVI respectivamente.
- ⁵ Londres, 1769-1791. Hay una edición completa de 1800.

- ⁶ Hay que señalar que Reynolds no profesaba gran admiración por la pintura del paisaje considerándola un género menor. Según Javier Maderuelo, esta opinión cambió notablemente una vez que el pintor y teórico inglés entrase en contacto directo con el paisajismo holandés y flamenco, tras su viaje a los Países Bajos en 1781 (13).
- ⁷ Gilpin, William. *Three Essays on the Picturesque*. Londres, 1792; Price, Uvedale. *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*. Londres, 1794; Payne Knight, Richard. *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*. London, 1805.
- ⁸ Guillermo Dupaix nació en Salm, Países Bajos austriacos, entre 1748 y 1750. Según José Alcina Franch, quien ha revisado su hoja de servicio de 1788 a 1800, Dupaix ingresó al Real Cuerpo de Guardias de Corps de España en junio de 1767, y en él permaneció diecisiete años, hasta que el 8 de julio de 1784 ascendió a Teniente, siendo destinado al Regimiento de Dragones de Almansa, donde terminó por ascender a Capitán el 29 de junio de 1790, siendo destinado a otro regimiento de Dragones en México. Según Alcina, Dupaix se retiró del servicio en la capital mexicana hacia diciembre de 1800, fecha en la que se cierra su hoja de servicios y en la que se señala que—para entonces—tenía una edad de cincuenta años y gozaba de una salud robusta (1-43). Por su parte, Robert Brunhouse ha realizado una pequeña biografía de Guillermo Dupaix en la que coincide con Alcina en muchos aspectos. No obstante, Brunhouse destaca que Dupaix llevaba veinte años de servicios a la Corona en México. (Brunhouse 22-34).

La figura del dibujante José Luciano Castañeda ha sido 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 en la que se hace referencia 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 identificado bajo el nombre de 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; además, según Estrada, de “un estudio de una cabeza y una mano” (67). Para la sección de dibujo, este mismo alumno había enviado ocho dibujos, de las que Genaro Estrada no hace 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 (68-69). De manera que de concordar ambas identidades, la de José Castañeda con la de José Luciano Castañeda, éste sería todavía alumno de San Carlos de México para el año de 1796. Por otra parte, Humboldt señala en *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l’Amérique*, que la las Planchas I y II que incluye en esa obra y grabadas en París por Massard fueron realizados los dibujos por un dibujante que trabajaba en México con “M. Dupé” y que para ese entonces todavía era alumno de la Academia de San Carlos (6).

- ⁹ López Lujan, arqueólogo mexicano ha señalado 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. Este encargo—según López Lujan—se llevó a cabo en 1819 y el total de piezas ascendió a 72, y probablemente iban a ser enviadas a España cuando Elhuyar abandonó el país tras la inminente entrada de Iturbide a la ciudad de México. Tras ese incidente, el material volvió a la custodia de Castañeda; quien—siempre según López Lujan—se apropió de los objetos arqueológicos, mismos que malbarató en una subasta pública. Posteriormente, las obras fueron compradas por un ciudadano norteamericano, nativo de Nueva Orleans, de nombre Latour Allard. Éste compró la colección de piezas y más de 120 dibujos realizados por Castañeda. Latour Allard los sacó del país rumbo a Francia donde publicitó su venta al rey con escaso éxito, por la cantidad de 200 mil francos que luego rebajaría a 60.000. Tras el fracaso de la venta y necesitado de dinero, vendió la colección por 6000 francos a un vecino suyo apellidado Melnotte. Éste, años después, tuvo mejor suerte y logró convencer al rey del valor de las esculturas. Fue así que las piezas de dicha colección llegaron a exhibirse en el Museo del Louvre en 1850; pasando luego al *Musée d'Ethnographie* y el *Musée de l'Homme*, hasta llegar hace un año, al recién creado *Musée du Quai Branly* (CONACULTA).
- ¹⁰ A pesar del poco peso científico que han tenido los trabajos de Waldeck, considerados como “fantasiosos” o “poco rigurosos,” sus dibujos y grabados, animados de una gran meticulosidad y detallismo excepcional, si tuvieron una enorme influencia durante todo el siglo XIX. Baste señalar cómo ejemplo de lo anterior como sus famosas representaciones de los “elefantes” del friso de Palenque, eran todavía tomadas muy en serio por los defensores del *difusionismo* como teoría explicativa del origen del hombre americano. Como ya se sabe, estudios posteriores han identificado las figuras de “nariz larga”—que dieron origen a los “elefantes de Waldeck”—como mascarones del “Dios de la lluvia,” apoyando la tesis de que los mayas habían desarrollado una cultura cargada de rasgos autóctonos y contrariamente a las especulaciones difusionistas.
- ¹¹ Lord Kingsborough se convirtió en su mayor apoyo financiero para la investigación de 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 72-73).
- ¹² El procedimiento fotográfico establecido por Desiré de Charnay denominado *litofotos* o *colodión húmedo* consistía en la aplicación de una especie de barniz a las placas de cristal pulido y transparente, sobre el que se extiende la emulsión química, obteniendo tanto imágenes en positivo como en negativo. Se denomina húmedo porque la placa debía permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes, lo que obligaba a que el fotógrafo llevase consigo el laboratorio para el revelado y realizar el procedimiento lo antes posible. Era una técnica muy utilizada para la realización de vistas exteriores; aunque la fragilidad de las placas de cristal provocaba más de un accidente. Posteriormente, Désiré de Charnay abandonó este procedimiento por costoso y muy frágil. Como dato relevante, la obra de Charnay viene acompañada por un estudio sobre los monumentos antiguos mexicanos del

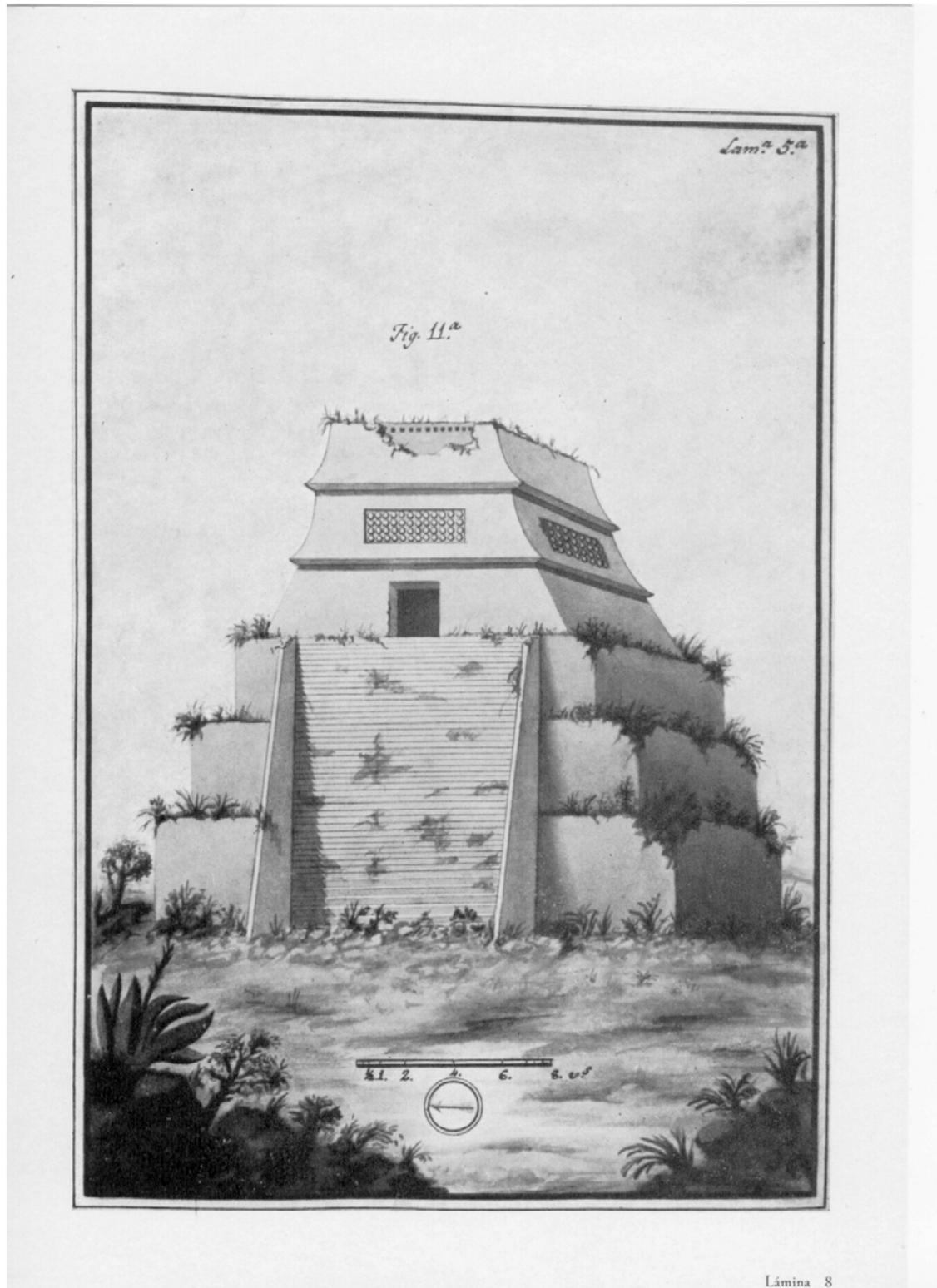
arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, en el que este célebre restaurador francés reafirma su celebrada tesis de que a cada grupo humano le correspondería una técnica específica de construcción (Mongne 52-55).

- ¹³ Reill reafirma en su texto el carácter estético de la propuesta científica de Humboldt, señalando que ésta constituye su gran aporte; y, a la vez, marca, en gran medida, las diferencias mantenidas por Humboldt con los defensores de la *Naturphilosophie* (60).
- ¹⁴ Ya Carlos III, a finales del siglo XVIII, había encargado al cosmógrafo Juan Bautista Muñoz la elaboración de una nueva historia de América en la que se hiciese una revisión del pasado prehispánico y que—además—sirviese como respuesta a las críticas que los historiadores europeos como Robertson habían vertido contra la colonización española en América (De Pedro Robles 311-338).
- ¹⁵ La referencia en el texto de Baradère aparece sin numeración y sólo señalado como “Première Partie” (“Primera Parte”).
- ¹⁶ Hay que señalar que Stephens y Catherwood abogaron por la originalidad de las culturas amerindias, en contraposición con el *difusionismo* dominante (Mongne 52).

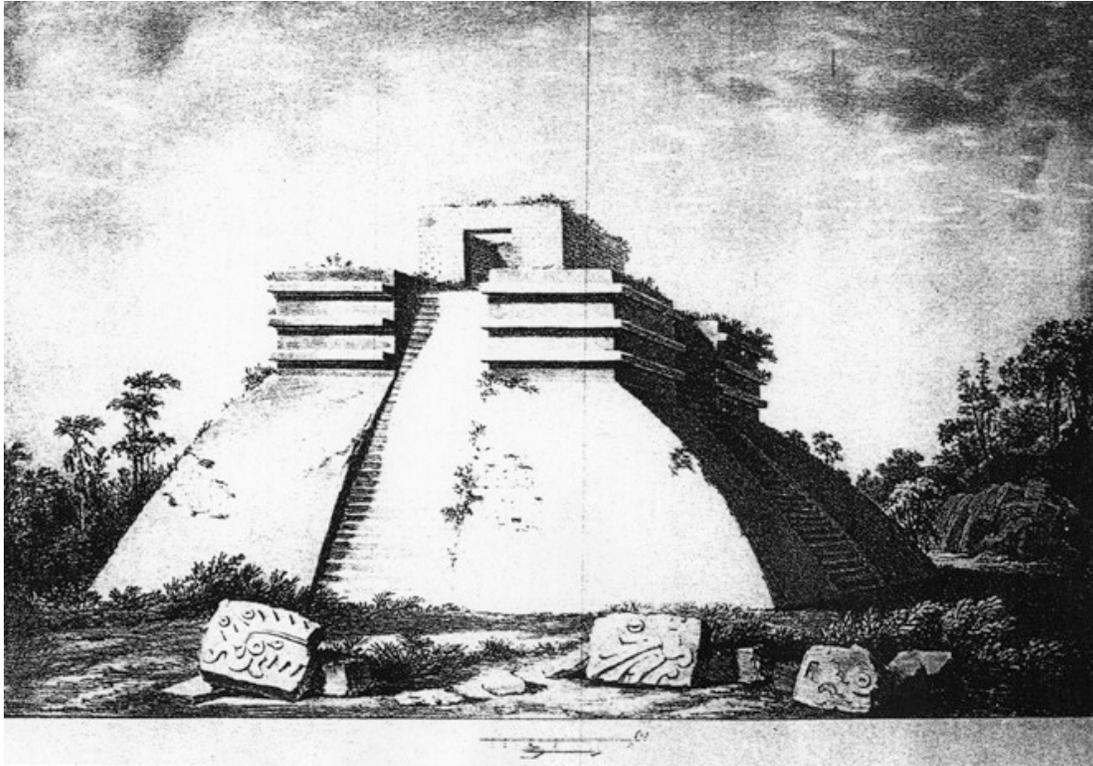
Obras Citadas

- Alcina Franch, José, "Introducción." Dupaix, Guillermo. *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808*. Ed. José Alcina Franch. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1969.
- Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación (The Spectator, n° 411, 1712)*. Ed. Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
- Assunto, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Brunhouse, Robert. *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Burke, Edmund. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Tecnos, 1987.
- De Pedro Robles, Antonio E. "Dos Miradas, un Pasado: la cuestión de las antigüedades mexicanas." *Revista de Antropología Experimental*. 6. Texto 23 (2006): 311-338.
- Diener, Pablo. "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas." *Historia (Santiago)*. 40. 2 (2007): 185-309.
- Estrada, Genaro. *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: 1935.
- Farcy, Charles. *Discours Préliminaire. Historique des découvertes, et considérations sur leur importance. Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche des antiquités du pays*. Vol 1. Ed. H. Baradère, Paris: Jules Didot, 1834. v-xiv.
- Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Ed. Javier Maderuelo. Madrid: Abada, 2004.
- Gras Balaguer, Menene. "Estudio Preliminar." Burke, Edmund. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Tecnos, 1997. xi-xxii.
- Humboldt, Alexander von. *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. de Humboldt et A. Bonpland; rédigé par Alexandre de Humboldt. Avec deux atlas, qui renferment, l'un les vues des cordillères et les monuments des peuples indigènes de l'Amérique, et l'autre des cartes géographiques et physiques*. Ed. F. Schoell, Paris, 1810-1834.
- Lenoir, Alexandre. "Parallèle des anciens monuments mexicains avec ceux de l'Égypte, de l'Inde et du reste de l'ancien monde." *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche des antiquités du pays*. Vol 1. Ed. H. Baradère, Paris: Jules Didot, 1834. 1-24.
- López Lujan, Leonardo. *Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en Paris. Declaraciones del investigador del INAH, Leonardo López Lujan*. CONACULTA, 5 de diciembre de 2007.
www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sectons/showPrint.php...López.
- Maderuelo, Javier. "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin." *William Gilpin. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Ed. Javier Maderuelo. Madrid: Abada, 2004. 7-43.
- Minguet, Charles "Prólogo." Humboldt, Alexander von. *Vues des cordillères et monuments des peuples indiennes de l'Amérique*. Eds. Charles Minguet y Amos Segala. Nanterre: Editorial Erasme, 1989. xi-xiv.

- Mongne, Pascal. "Désiré de Charnay y la imagen fotográfica de México." *Los americanistas del siglo XIX. La construcción de una comunidad científica internacional*. Eds. Leoncio López-Ocon, Jean-Pierre Chamueil y Ana Verde Casanova. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 41-64.
- Ortega, Luisa. "Visión de los otros y visión de sí mismo entre Oriente y Occidente. El caso de Egipto." *Visión de los otros y visión de sí mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* Coord. Fermín del Pino y Carlos Lázaro. Madrid: C.S.I.C, 1995. 235-250.
- Pérez Carreño, Francisca. "La estética empirista." *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1996. 32-47.
- "Reconstruyen historia de colección prehispánica mexicana resguardada en Paris. Declaraciones del investigador del INAH, Leonardo López Luján" *CONACULTA* 5 de diciembre de 2007.
www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/secciones/showPrint.php...López.
- Reill, Peter. "Entre el positivismo y la romántica Naturphilosophie: Alexander von Humboldt y la ilustración" *Istor*. IV.12 (2003): 53-70.
http://www.istor.cide.edu/archivos/num_12/dossier4.pdf.
- Riviale, Pascal. "Las primeras instrucciones científicas francesas para el estudio del Perú prehispánico (siglos XVIII y XIX)." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. 29. 1 (2000): 29-61.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002.



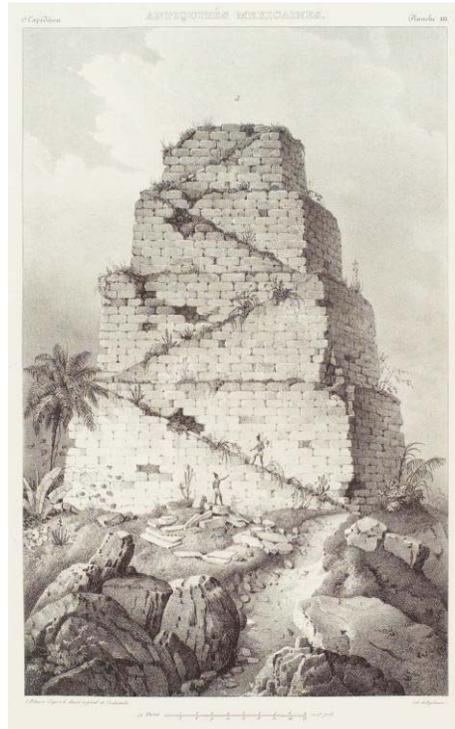
Apéndice 1. Manuscrito de Sevilla. Real Expedición Anticuaria de México. Obra de José Luciano Castañeda. (Dibujo. Grafito sobre papel) Las siguientes imágenes se reproducen con el permiso de la Biblioteca Nacional.



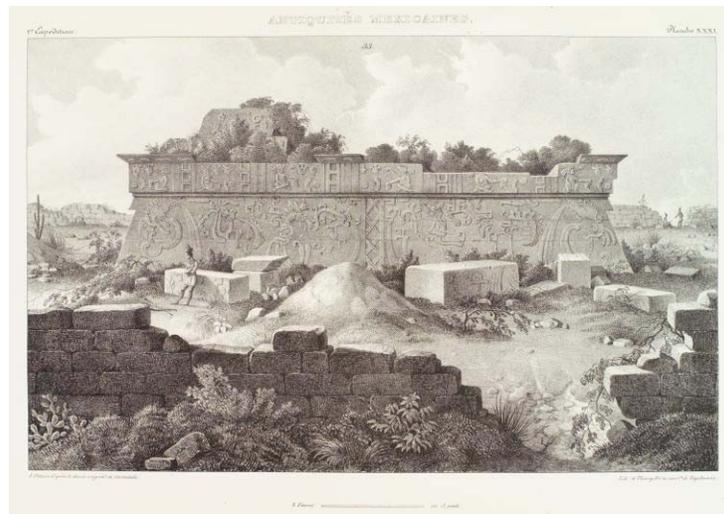
Apéndice 2. Grabado. Edición inglesa de Lord Kingsborough.



Apéndice 3. Grabado. Edición inglesa de Lord Kingsborough.



Apéndice 4. Grabado. Edición francesa de Baradère.



Apéndice 5. Grabado. Edición francesa de Baradère.