



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA RUINA MESOAMERICANA A LOS OJOS DE
DÉSIRÉ CHARNAY, UN EXPLORADOR DEL SIGLO XIX EN MÉXICO.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
OSCAR MAURICIO MEDINA SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. HUGO ARCINIEGA ÁVILA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. MIRUNA ACHIM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice:	Página
Introducción	4
Capítulo I	
Désiré Charnay y su apreciación de las ruinas prehispánicas en México.....	12
1.1 Sobre la vida y la obra de Désiré Charnay en México.....	13
1.2. Pompeya y Herculano como parte de los disparadores visuales en la producción fotográfica de Désiré Charnay.....	23
1.3. Las ciudades y las ruinas americanas de Désiré Charnay.....	25
1.4. Sobre la técnica fotográfica de Désiré Charnay y sus problemáticas en el registro.....	27
1.5. Mitla.....	30
1.6. Uxmal.....	34
1.7. Palenque.....	36
Capítulo II	
La <i>Commission Scientifique et Artistique d’Égypte</i> . Una expedición de largo aliento.....	45
2.1. Los integrantes de la <i>Commission Scientifique et Artistique d’Égypte</i>	51
2.2. Algunos logros de los científicos en Egipto.....	56
Capítulo III	
La representación de espacios <i>ruinosos</i> en la obra de Giovanni Battista Piranesi.....	75
3.1. Otros artistas del siglo XVIII.....	86
Capítulo IV	
La representación de la <i>ruina</i> en la obra de algunos viajeros de principios del siglo XIX en México.....	113
4.1. El final del siglo XVIII y la primera mitad del XIX en México: un breve panorama.....	114
4.2. Los inicios del siglo XIX en México y la representación de algunas ciudades antiguas.....	133

Capítulo V

Francia y el registro visual extraeuropeo durante el siglo XIX	165
5.1 Las Excursiones daguerrianas.....	166
5.2 La Misión Heliográfica de 1851.....	173
5.3 La Commission Scientifique du Mexique.....	178
5.4 Charles Etienne Brasseur de Bourbourg.....	184
5.5 Los corresponsales de la Commission Scientifique du Mexique.....	186

Capítulo VI

Désiré Charnay y sus fotografías en México.....	199
6.1 La aventura hacia México.....	199
6.2 Désiré Charnay y algunos edificios de la ciudad de México.....	207
6.3 El verdadero interés de Désiré Charnay.....	219
Conclusiones.....	231
Bibliografía.....	240

Introducción

Cuando inicié este proyecto de investigación doctoral me propuse realizar un estudio de las ruinas mesoamericanas fotografiadas por Désiré Charnay en la prensa francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Planteaba como hipótesis la existencia de un canon de representación que, retomado por este viajero-fotógrafo, permitía una revaloración histórica y estética de los monumentos antiguos en este tipo de documentos visuales.

Cabe destacar que cuando comencé a consultar los periódicos, las revistas y los artículos de la época en diversos acervos, museos e instituciones de Francia, pude apreciar que existían principalmente descripciones y no tanto imágenes en este tipo de medios impresos; eso no me podía otorgar las suficientes fuentes visuales para realizar un análisis a profundidad. Con los valiosos comentarios de mi comité tutorial, mi proyecto se fue modificando hasta tomar otra forma, ya que lo que necesitaba para corroborar mi hipótesis no eran los documentos que ofrecía la prensa francesa, sino acercarme directamente a la obra fotográfica de Désiré Charnay. Además, más allá de llevar mi investigación hacia la representación, la difusión y la revaloración histórica de las fotografías de este explorador del periodo decimonónico, percibí que había otros aspectos que no había tomado en cuenta y que también podrían llevarme a otros rumbos de investigación y de análisis.

Como mencioné, uno de mis intereses iniciales era saber cómo se habían difundido y representado las ruinas prehispánicas de Désiré Charnay en la prensa francesa. Sin embargo, para hacer una revaloración histórica y estética de la ruina, primero tenía que tomar en cuenta otros aspectos. Por ejemplo, era imprescindible definir qué era eso que llamamos ruina, de dónde venía la idea y en qué consistía visualmente. También tenía que reflexionar acerca de cómo se había construido esa imagen a lo largo de la historia y cómo por ejemplo, en algunas fotografías de este viajero francés, era posible observar algunas de sus “herencias visuales”. De eso justamente trata esta tesis, de *La construcción de la imagen de la ruina mesoamericana a los ojos de Désiré Charnay, un explorador del siglo XIX en México*. En otras palabras, la tesis doctoral que el lector tiene en sus manos no explica concretamente el significado de la

ruina mesoamericana, sino cómo se construyó la imagen de la ruina en Mesoamérica a los ojos de uno de los viajeros-fotógrafos franceses más reconocidos de la segunda mitad del siglo XIX.

La hipótesis que planteó entonces, después de las modificaciones, es la existencia de un canon de representación de estos monumentos derruidos observable en actividades artísticas, de registro e investigación de finales del siglo XVIII europeo, las cuales pueden ser percibidas hasta el siglo XIX, concretamente en algunas fotografías de Désiré Charnay tomadas en México entre 1857 y 1886. Entiendo como canon aquellas recurrencias de aspectos visuales y de composición que se presentaron en el registro de las ruinas americanas y que probablemente proceden de imágenes sobre arquitecturas derruidas que datan desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, las cuales constantemente se observan en el universo de imágenes de Désiré Charnay que elegí. Al menos en las imágenes que presento, pude distinguir algunas recurrencias, como por ejemplo, la monumentalidad, la existencia de una vegetación salvaje, las perspectivas, las vistas apaisadas o el interés por los detalles arquitectónicos, entre otros, que de manera más detallada comentaré en los capítulos siguientes. Por otro lado, es importante mencionar que este tipo de rasgos plasmados en algunas vistas de edificios europeos y en ciertos registros de antiguos sitios como Egipto, forman parte de las bases visuales de la obra fotográfica de Désiré Charnay. Para argumentar este supuesto he tomado como mi universo sesenta y tres imágenes, de las cuales 11 son de Désiré Charnay, mismas que elegí por sus características y porque son de acceso y consulta relativamente fácil en diversos acervos fotográficos.

Se sabe que Désiré Charnay es considerado uno de los primeros “americanistas”¹ y protagonista en el registro fotográfico de las antiguas ciudades y vestigios prehispánicos. Vino a este país entre 1857 y 1886, y entre los lugares que visitó estuvieron la ciudad de México, Mitla, Monte Albán y gran parte del territorio que hoy conocemos como el área maya, ahí pudo fotografiar algunos edificios prehispánicos como los de Palenque, Uxmal y Chichén Itzá, entre otros sitios como Izamal o la Isla de Jaina. Désiré Charnay estuvo también en otras partes del mundo, por ejemplo, de 1878 a

¹ Lorenzo Ochoa, “Désiré Charnay”, *Tierra y Agua. La antropología en Tabasco*, n.4 (1994): 17.

1879, fue fotógrafo de una gran expedición en el sureste asiático y en Australia, la cual había sido financiada por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia. Fue también a Singapur y, en julio de 1878, estuvo en Djakarta². En 1880 vino a México gracias a la generosidad del francés y después naturalizado estadounidense Pierre Lorrillard y tuvo la oportunidad de visitar Yaxchilán. En 1881-1882 se le ve en Palenque y en Mérida, lugares que visitó, fotografió y describió en varias ocasiones. Sin duda sus imágenes, como veremos en esta investigación, muestran un interés por ver en las ruinas americanas, y en todo fenómeno que las circundan, una parte romántica, misteriosa y exótica.

Désiré Charnay viajó a México entre 1857 y 1886 y estuvo en contacto directo con algunos sitios arqueológicos, donde realizó fotografías, planos, calcas y descripciones literarias que mostraron sus capacidades como explorador y fotógrafo³. Se sabe por ejemplo que realizó más de 400 fotografías, en su mayoría de Teotihuacan, Mitla, Uxmal, Chichén Itzá y Palenque, entre otros sitios. La mayor parte de ellas se encuentran en el Musée du Quai Branly, en la ciudad de París. Existen algunas más en el Museo Nacional de Antropología, en los Archivos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (SINAFO-INAH), en el Museo Getty de la ciudad de Los Ángeles y en el Peabody de la Universidad de Harvard, ambos en los Estados Unidos. Sus fotografías no solo muestran una realidad capturada, sino que deben valorarse hoy como documentos históricos y visuales que nos permiten comprender algunos aspectos de la historia de la arqueología mexicana. A través de sus fotografías y relatos escritos podemos indagar de qué manera este viajero se aproximó a estos restos materiales, y al analizar algunas de ellas, podemos también acercarnos a las que pudieron haber sido sus fuentes visuales, las cuales lo ayudaron a consolidar con su aparato fotográfico la forma de representar fotográficamente este tipo de escenarios del pasado material de la Nación.

² Sobre los detalles de sus viajes Pascal Mongne los comenta en la obra de Désiré Charnay titulada *Voyage au Mexique: 1858-1861*. Véase Pascal Mongne, introducción a *Voyage au Mexique: 1858-1861*, por Désiré Charnay (Paris: GINKGO, 2001).

³ Oscar Mauricio, Medina Sánchez, *Désiré Charnay y la Commission Scientifique du Mexique. Una influencia francesa para la arqueología mexicana de la segunda mitad del siglo XIX* (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, tesis de licenciatura, 2005), 159.

La presencia de Désiré Charnay y de otros artistas y fotógrafos viajeros durante la segunda mitad del siglo XIX en México, dio lugar a una reflexión sobre los alcances de la fotografía como medio de difusión. Durante este periodo las publicaciones con fotografías impresas (en especial en la prensa ilustrada) tuvieron un importante impacto. A través de las publicaciones periódicas y otros impresos las imágenes se dieron a conocer y fueron vistas no sólo en Europa sino también en México. La importancia de la difusión de este tipo de obras literarias ilustradas acrecentó el interés por ese pasado americano convertido posteriormente en patrimonio de México. La difusión de las fotografías motivó aún más el interés europeo por los sitios prehispánicos, alimentado desde el siglo XVIII por personajes como el jesuita Francisco Javier Clavijero, con su *Historia Antigua de México*. De igual manera, el jesuita Pedro José Márquez también escribió obras como *Dos antiguos monumentos de arquitectura mexicana*, libro donde ilustra y aborda los sitios arqueológicos del Tajín, Veracruz y de Xochicalco, Morelos. Otra de sus obras, aún más famosa, fue una sobre estética, titulada *Sobre lo bello en general*. Clavijero y Márquez fueron, como muchos otros integrantes de la Compañía de Jesús, expulsados de los dominios españoles y enviados a Italia en 1767-1768 por decreto de Carlos III. Sin embargo, si nos referimos a las fuentes que aportaron al imaginario mexicano de los espacios arquitectónicos antiguos derruidos, debemos de mencionar también las obras de viajeros como Alexander von Humboldt, el capitán Dupaix, Henri Baradère, Frederick Catherwood o John Lloyd Stephens, entre muchos otros, las cuales fueron difundidas en gran parte de Europa y sin duda sirvieron como fuentes de información a Désiré Charnay antes de su llegada a México. De ellos y de otros personajes e instituciones hablo también en esta investigación.

Désiré Charnay, como muchos otros viajeros de la segunda mitad del siglo XIX, fue partícipe de aquél importante movimiento de redescubrimiento de las civilizaciones precolombinas. Con su aparato fotográfico llevó a cabo un registro más fidedigno de algunos edificios antiguos de la ciudad de México y de varios prehispánicos. Désiré Charnay se inserta en la segunda parte del siglo XIX como uno de los viajeros que dedicó gran parte de su vida al registro visual de aquellos restos materiales de civilizaciones desaparecidas. En su obra fotográfica me fue posible, además de comparar, plantear una genealogía visual que por ningún motivo se relaciona con términos evolutivos ni lineales, sino con la selección y el estudio de fuentes puntuales

que me transportaron a siglos anteriores, es decir, a épocas en donde se registraron y documentaron contextos derruidos o ruinosos.

Por otro lado, realizando el análisis de algunas imágenes que en esta tesis se presentan, observé por ejemplo, que la trascendencia histórica, la monumentalidad, la existencia de vegetación y la presencia humana, son algunos de los ámbitos que enmarcan este tipo de escenarios. Y al estudiar el contexto histórico y cultural de algunas de las manifestaciones pictóricas, de registro de edificios y espacios antiguos de finales del siglo XVIII y durante el XIX, identifiqué aquellos aspectos que pudieron haber intervenido en la construcción visual de este fotógrafo y explorador con respecto a la idea de ruina. De igual forma percibí en algunas de sus tomas aquellas “herencias visuales” y las múltiples estrategias técnicas que utilizó para representarlas.

Considero que cuando observamos edificios prehispánicos derruidos, cubiertos por la vegetación, olvidados por el tiempo y que son protagonistas en el momento del registro, solemos remitirnos a la construcción visual de una idea que generalmente es llamada *ruina*. Pero, ¿de dónde pudo haber venido este constructo?, es decir, ¿de donde provienen los factores que pudieron haberla detonado? Además, en caso de que existiera un canon visual de representación de estos espacios, como lo menciono en mi hipótesis, ¿cómo lo adoptó y plasmó Désiré Charnay en algunas de sus vistas de arquitecturas antiguas? Queda claro que el registro y la representación de este tipo de espacios se dio mucho antes del siglo XIX en México y en otras partes del mundo, como en Europa y Egipto, por ejemplo. Es por ello que en esta tesis doctoral realizo un análisis estético e histórico del registro de otros monumentos antiguos fuera de México, porque desde mi punto de vista es posible identificar algunos aspectos que pudieron servir, por un lado, como protagonistas en la construcción de la imagen de la ruina mesoamericana y por el otro, como detonantes visuales en la obra de este viajero-fotógrafo francés. De igual manera, ilustro cómo esa idea no surgió de manera instantánea, sino que tiene sus antecedentes en las antiguas representaciones de vestigios culturales realizadas en Europa que datan de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Con estos antecedentes estructuré mi investigación de la siguiente manera: comienzo el primer capítulo acercando al lector a la obra de Désiré Charnay y hablo de su apreciación hacia los monumentos prehispánicos. Realizo un análisis de su obra fotográfica e identifico la existencia de algunos aspectos visuales que pudieron ser recurrentes en la producción de sus imágenes, en este sentido creo que tienen relación con los trabajos realizados en Pompeya y Herculano en 1764, auspiciados por Carlos VII de Nápoles, el futuro Carlos III. Sin duda la labor de investigación y registro en Pompeya y Herculano puso en marcha un proceso de acercamiento a este tipo de lugares antiguos que fue más allá de la mera recolección de “tesoros artísticos”. Estos trabajos formaron parte de las herencias visuales de Charnay y de muchos otros viajeros cuando vinieron a México interesados por los monumentos prehispánicos. Pero, ¿cómo y en dónde se observan? En este capítulo trato de responder a esta pregunta y hago un análisis sobre los antecedentes de la construcción de la imagen de la ruina.

El segundo capítulo se refiere al trabajo llevado a cabo por la *Commission Scientifique et Artistique d’Egypte*, ya que opino que ésta marcó uno de los hitos entre la anticuaria y su paso hacia un proyecto de investigación de carácter netamente científico-arqueológico. Rastreado en la tradición visual de las expediciones francesas para tratar de encontrar un canon de representación de espacios ruinosos, esta *Commission* es sin lugar a dudas el ejemplo más claro. Al institucionalizar los acercamientos a los restos materiales no sólo se recurrió a preocupaciones artísticas y estéticas, sino también a métodos que para esa época eran ya considerados como científicos, es decir, era la ciencia del período histórico que se vivía. Este tipo de aproximación generalmente fue apoyado por los países en plena expansión territorial, como fue el caso de Francia. Dicha manera de institucionalizar las prácticas de investigación de los restos materiales supone el indicio de un canon –aún no del todo arqueológico, sino tal vez incipiente pero estructurado– de representación de los vestigios, el cual se comenzó a consolidar a lo largo del siglo XVIII y que tomó forma de manera más contundente a principios del XIX.

La *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* difundió en obras como la *Déscription de l'Égypte* nuevas formas de ver aquellas *ruinas*, de interpretarlas y sobre todo de dar a conocer de manera visual un pasado material que estuvo fuertemente influenciado por los cánones científicos, artísticos, estéticos y académicos fincados por varios artistas europeos. El tercer capítulo trata sobre las obras de estos artistas, ya que también elaboraron elementos visuales que consolidaron aún más la idea de la ruina y ayudaron a enriquecer su construcción visual. Algunos de los artistas europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX que abordo en el tercer capítulo son: Giovanni Battista Piranesi, Giovanni Paolo Panini y Hubert Robert, entre otros.

En el cuarto capítulo veremos cómo a principios del siglo XIX las actividades de registro y exploración de distintos artistas y viajeros fueron más allá del Mediterráneo (hacia México en particular) y cómo el vestigio, el monumento y la *ruina* –y el espacio como tal– comenzaron a formar parte de un novedoso descubrimiento visual que contenía un corpus estético e histórico infinitamente interpretable asociado a la noción de patrimonio arquitectónico. En suma, el cuarto capítulo trata de cómo se representó la *ruina* en la obra de algunos viajeros de principios del siglo XIX en México, para ello presento un breve panorama histórico y abordo la representación de algunas ciudades del México prehispánico.

El quinto capítulo se refiere a Francia y al registro visual fuera de Europa durante el siglo XIX, ahí menciono cómo en la segunda mitad del siglo XIX hubo algunas expediciones francesas que no sólo miraron hacia dentro de su país para valorar y reconocer su patrimonio a través de los espacios derruidos –como fue el caso de las excursiones Daguerrianas o la Misión Héliographique–, sino también cómo Francia intentó, durante el mismo periodo, llevar a cabo en México una conquista militar, política y cultural. Sin duda una de las instituciones protagónicas que pasó por la lupa a México en aquél periodo fue La *Commission Scientifique du Mexique*, aunque también lo hicieron por su cuenta viajeros fotógrafos independientes como Désiré Charnay.

Por último, en el sexto capítulo muestro y analizo algunas fotografías de Charnay en México y reflexiono acerca de la escenificación de espacios ruinosos en su obra. De la misma manera, identifico en sus fotografías factores que aluden a aquellas posibles herencias visuales de este viajero-fotógrafo francés. Se trata de un capítulo en donde ofrezco un panorama histórico del México decimonónico, lo cual considero importante, puesto que para la segunda mitad de ese siglo la tarea de documentación y difusión de los monumentos antiguos llegó a ser tan indispensable e interesante, que los mexicanos se sirvieron de ella para acercarse de manera más fidedigna y aclarar no sólo su pertenencia a ese pasado, sino para reconocerse en él como herederos milenarios. Este interés, así como la llegada y el desarrollo de técnicas de registro como la fotografía, ayudaron a que se ilustraran y publicaran una gran cantidad de libros de viaje que se extendieron por diversas partes del globo, acercando al público interesado al pasado material de México bajo la idea de lo que se concebía ya como ruina, es decir, imágenes en donde se observaban vestigios exóticos, poco conocidos, algunos cubiertos por una exuberante vegetación o diversas piezas que databan de una época anterior a la conquista española.

Capítulo I

Désiré Charnay y su apreciación de las ruinas prehispánicas en México.

Durante el siglo XIX y sobre todo a lo largo de su segunda mitad, México fue documentado por varios viajeros y aventureros extranjeros. La riqueza geográfica y cultural del llamado “Nuevo Mundo” fue uno de los escenarios más importantes para visitar, inspeccionar, conocer y de alguna manera hacer uso de los conocimientos que se tenían acerca de las antigüedades y restos materiales de otras culturas en otros lugares del mundo.

El interés de los viajeros por México se vio reflejado en la realización de diversos estudios, imágenes y opiniones acerca de este nuevo territorio. Cabe destacar que el encuentro con las antigüedades, promovió el registro documental y visual de gran parte de esta región a través de distintos medios como la fotografía, pero también llevó al desarrollo de varias disciplinas relacionadas con los aspectos culturales, geográficos, sociales, políticos, históricos y biológicos del hombre americano. Por ejemplo, dentro de esta labor de investigación sobre las culturas se llevó a cabo la documentación, el estudio y la exploración de varios sitios arqueológicos que conforman hoy en día la gran región cultural llamada Mesoamérica.

Considero que una imagen casi siempre se encuentra en relación a otras imágenes; lo cual podría definirse como una serie de tradiciones visuales que a mi parecer son posibles de rastrear yendo hacia atrás, es decir, hacia la búsqueda de aquellos dispositivos visuales que generaron—no en un sentido evolutivo—un imaginario con respecto al registro de edificios prehispánicos derruidos. En este sentido, valdría la pena preguntarnos ¿cómo representaron algunos personajes este tipo de elementos en siglos anteriores y de culturas diferentes a la americana? ¿en dónde se pueden observar estos aspectos? Es por ello que considero que llevar a cabo una especie de genealogía visual a partir de la obra fotográfica de Claude Joseph Le Désiré Charnay (1828-1915), me permitirá probar la existencia de una tradición visual que contiene

algunos convencionalismos estéticos tomados en particular del siglo XVIII, una tradición visual que al mismo tiempo está conformada por ciertos cánones de representación de aquellos restos materiales, los cuales cobraron una nueva vigencia durante el siglo XIX no sólo en la labor de registro de este viajero francés, sino en la representación visual que realizó de algunos restos arqueológicos de México. Para esta investigación es importante entender cómo estos posibles cánones influyeron en Désiré Charnay y de qué manera los plasmó en algunas de sus fotografías. Sin embargo, antes de adentrarme en esos ámbitos abordaré algunos aspectos biográficos de este explorador y viajero decimonónico.

1.1 Sobre la vida y la obra de Désiré Charnay en México.

Claude-Joseph-Le Désiré (1828-1915) fue hijo de François-Marie Charnay y de Claude-Joséphine Forêts. Vivió sus primeros años con negociantes de vino y con banqueros; sin duda, al lado de sus padres, este *petit français* nunca sufrió de penurias económicas, ya que provenía de un grupo social que representaba, para aquella época, la clase alta de la sociedad francesa. En 1850, cuando tenía 22 años, realizó su primer viaje a los Estados Unidos. Estuvo en Nueva Orleans entre 1850 y 1851 y durante su estancia se aficionó por la fotografía y por los libros de viaje ilustrados que recreaban para los lectores insólitas aventuras en lugares exóticos, como fue el caso de la obra de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood⁴. Contrariamente a lo que se sabe de sus viajes, los datos biográficos de Charnay son demasiado escuetos⁵. Se sabe que falleció el 22 de octubre de 1915 y que fue enterrado en el panteón Père-Lachaise de la ciudad de París⁶. Casi olvidado, no murió siquiera con la mitad del reconocimiento que a él le hubiera

⁴*Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* de John Loyd Stephens y Frederick Catherwood, pioneros de la exploración de la civilización maya, publicado entre 1838 y 1842.

⁵De hecho, Pascal Mongne, uno de sus mejores biógrafos, acepta que hasta el momento: “ninguna documentación ha podido ser reunida (correspondencia privada, recuerdos familiares, fotografías, etc.)”. No obstante, el mismo autor se atreve a sospechar que: “Probablemente se casó dos veces; sin embargo, no sabemos nada de su primera esposa: Aline Souriguet, que aparece en algunas de sus cartas entre 1878 y 1893. La fecha de su deceso no se conoce. Viudo, Charnay se volvió a casar en 1897 con una genovesa de 57 años:

Séraphine Ducôte; Charnay tenía 69 años” Véase: Pascal Mongne, (coment.), *Voyage au Mexique 1858-1861: Souvenirs et impressions du Voyage* (Paris: Éditions su Griot, 1987), 49.

⁶Désiré Charnay, *Mexico*. (Paris: Magellan&Cie, 2009), 61.

gustado tener como “padre del americanismo”⁷. Pascal Mongne, uno de sus mejores biógrafos, lo describe como:

Romántico, susceptible y caballeroso, amante del buen sexo y obstinado; católico ferviente y después anticlerical, de un verbo ácido y de un humor destructor, Désiré Charnay despertó varias facetas de una psicología compleja y desgraciadamente mal conocida.⁸

Désiré Charnay estuvo en México durante tres periodos: 1857- 1860, 1880-1882, y por última vez en 1886. Se instaló en la ciudad de México en 1858 por varios meses mientras llevaba a cabo los preparativos para su expedición al interior del territorio. Durante esta estancia recorrió la ciudad y sus alrededores fotografiando las construcciones más sobresalientes, lo que le dio material para que Julio Michaud le editara en forma un primer álbum en 1860, aunque ya desde 1858 se había anunciado: el *Álbum Fotográfico Mexicano*. Con sus obras escritas le dio al registro y al estudio de monumentos antiguos un sabor de aventura, donde de alguna manera quiso transformarse en héroe y celebridad, como lo hizo en su momento John Lloyd Stephens a través de su obra.

A finales de 1857 Désiré Charnay llegó a Veracruz procedente de Nueva Orleans. Entre las cosas que llegaron con él a la ciudad de México estaba su enorme cámara que tomaba placas de 36x46 centímetros. También trajo consigo un laboratorio auxiliar para prepararlas y procesarlas. Los primeros meses del año de 1858 fueron para él una larga espera, ya que los problemas políticos lo habían retrasado en sus proyectos, sin embargo, aprovechó para familiarizarse con los usos y costumbres de la sociedad mexicana y se mantuvo ocupado realizando algunos trabajos fotográficos en lugares comunes de la ciudad y sus alrededores. Durante casi todo el siglo XIX el país se encontraba en combates y convulsiones políticas muy fuertes. A poco de haber llegado Charnay a México se llevaba a cabo, como sabemos, la Guerra de Reforma, la cual culminó con la entrada de Benito Juárez a la capital del país hasta 1861⁹. Así fue como entre dos fuegos, el del grupo de los liberales y el de los conservadores, Désiré Charnay

⁷ Jorge Silva, *Viajeros en México*. (México: Editorial América, 1993), 146.

⁸ Pascal Mongne, (coment.), *Voyage au Mexique 1858-1861: Souvenirs et impressions du Voyage* (Paris: Éditions du Griot, 1987), 9.

⁹ Álvaro Matute, *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1973), 154.

estuvo obligado a posponer el inicio de su gran expedición¹⁰ y pasar algunos meses varado en la ciudad de México.

Hacia 1858 Charnay comenzó su travesía por el interior del país que duró dos años. Dicho recorrido fue accidentado, no sólo por la situación política que se vivía a raíz de la guerra de Reforma, sino por la falta de químicos para realizar sus fotografías y la dificultad para acceder a las ruinas americanas a través de los sinuosos caminos. De ahí que realizara el viaje por los menos en dos etapas: de 1858 a 1859, cuando viajó de la ciudad de México a Yucatán; y de 1859 a 1860¹¹. Es importante mencionar que este viajero y fotógrafo no viajó a México por azar o por moda, de hecho, pasó su vida entera viajando por lugares lejanos como Australia o la Isla de Java, sin embargo, fue aquí donde estuvo más veces realizando estudios de índole arqueológico y donde llevó a cabo un registro visual y escrito de algunas de las arquitecturas derruidas pertenecientes a civilizaciones desaparecidas. Esto supone no sólo un interés por las ruinas americanas, sino por aquellas culturas prehispánicas que aún pleno siglo XIX mostraban varias incógnitas a los ojos de extranjeros como él.

Fiel a su arte, el fotógrafo viajero tomó sus primeras fotografías de escenarios urbanos como si fuese un retrato de la ciudad de México, seleccionó, como lo habían hecho antes pintores y litógrafos como Pedro Gualdi y Casimiro Castro, algunos edificios representativos de la época, por ejemplo, el Palacio Nacional de México, el Templo de Santo Domingo y el Palacio de la Inquisición. Bajo la forma de un álbum, Charnay dejó observar por primera vez las ventajas y desventajas del registro arquitectónico a través de la fotografía. Desgraciadamente, las primeras imágenes que capturó de la ciudad de México fueron destruidas por soldados que lo acusaron de espionaje¹². Sin embargo, después de haber visitado Teotihuacan, Monte Albán, Mitla, el

¹⁰ Charnay había presentado ante el Ministerio de Instrucción Pública de Francia el proyecto del "Tour du monde photographique", en donde la primera etapa sería México.

¹¹ Véase: O. Mauricio Medina Sánchez, *Désiré Charnay y la Commission Scientifique du Mexique. Una influencia francesa para la arqueología mexicana de la segunda mitad del siglo XIX*. (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, tesis de licenciatura, 2005), 112.

¹² "Mais lorsque le jeune explorateur parvient enfin à organiser une expédition vers le Yucatan, ses premières photographies sont détruites par les soldats qui l'accusent d'espionnage" Émilie Cappella (Pres.) *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Magellan& Cie, 2009), 7. "Pero cuando el joven explorador se dispuso al fin a organizar una expedición hacia Yucatán, sus primeras fotografías fueron destruidas por los soldados que lo acusaron de espionaje" Traducción de O. Mauricio

árbol del Tule y Orizaba a principios de 1859, regresó a la capital el mismo año y capturó otras imágenes de la ciudad de México, las cuales conformaron el llamado *Álbum Fotográfico Mexicano*, publicado en 1860 y compuesto por 24 fotografías impresas en papel salado. Cabe destacar que durante su estancia en la ciudad de México tuvo oportunidad de conocer a algunos de los científicos más renombrados del país¹³, en especial a Manuel Orozco y Berra¹⁴ (1816-1881), quien participó en los textos explicativos que acompañaban dicho libro ilustrado y quien lo ayudó a comenzar su primer viaje a Yucatán, en donde tenía contemplado pasar nuevamente por Oaxaca hasta llegar a Chiapas, para posteriormente alcanzar la región de los mayas. Junto con Louis Goupil y Manuel Orozco y Berra, Désiré Charnay preparó el *Álbum Fotográfico Mexicano*. El álbum lo publicó el librero y editor Julio Michaud en 1860 y se incluyeron las fotografías del explorador. La obra era una versión de aquellos libros ilustrados en donde el formato, la imagen en una página y la explicación escrita en el otro lado, se venían realizando desde el álbum de Pedro Gauldi (*Monumentos de México*) de 1840-1841, el de Carl Nebel titulado *The War between the United States and Mexico Illustrated* (1851)¹⁵ o incluso desde la publicación del álbum litográfico de Claudio Linati (*Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828). El *Álbum Fotográfico Mexicano* fue editado en un momento clave para la conservación de dichos monumentos, en el contexto de las leyes de desamortización de los bienes del clero, sin embargo, algunas de sus vistas nos remiten a los trabajos de la *Mission héliographique* francesa de 1851, la cual abordaré en el quinto capítulo. El objetivo primordial de este tipo de misiones era llevar a cabo un registro de los monumentos en

Medina. (De ahora en adelante las traducciones hechas por mí las citaré como: Traducción OMMS.

¹³ Carmen Valderrama Zaldivar, *Fotografías viejas, historias nuevas; Désiré Charnay y la arqueología mexicana* (México: Universidad Iberoamericana, tesis de maestría en estudios de arte, 2005), 72.

¹⁴ Pensador y político mexicano. Entre otras cosas fue secretario de Gobierno del estado de Puebla de 1847 a 1848 y trabajó para diversas instituciones científicas, fue director del Museo Nacional y consejero estatal. Unos años después de la caída del Imperio de Maximiliano fue encarcelado (1867). Al salir de la cárcel trabajó como empleado en la Casa de Moneda. Su obra más importante es el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-56), además de la *Carta hidrográfica del Valle de México* y la *Historia antigua y de la conquista de México*. Álvaro Matute, *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1973), 276.

¹⁵ Este álbum salió a la venta en París en enero de 1851. El volumen abordaba una parte de la guerra mexicano-estadounidense de 1846-1848, desde su inicio hasta la ocupación de la capital mexicana en septiembre de 1847. Contaba con doce capítulos ordenados cronológicamente e ilustrados, cada uno, con una litografía a color que hacía alusión en las narraciones escritas en otra página.

ruinas o amenazados por la destrucción que se encontraban en territorio galo. Y el propósito, en ambos casos, era definir y reconocer el patrimonio arquitectónico nacional.

En el caso de este viajero francés, como en el de muchos otros de la segunda mitad del siglo XIX, la construcción de un canon de representación de los restos materiales prehispánicos estuvo apoyada por la fotografía¹⁶. Aunque también para ese mismo siglo estaba presente el grabado y la litografía como técnicas que servían, entre otras cosas, para la creación de obras, el registro y la documentación de diversos ámbitos (arqueológicos, paisajísticos etc.).

Por otro lado, el interés por las “ruinas mexicanas” por parte de este viajero y fotógrafo francés surgió por la publicación, desde los inicios del siglo XIX, de libros de aventuras y artículos escritos por viajeros extranjeros que habían estado en México y también por locales, algunos de los cuales se encontraban en Europa por distintas razones y dedicaron buena parte de su trabajo a la redacción de obras referentes a temas prehispánicos¹⁷. La mayoría de estas publicaciones mostraban aspectos geográficos, arquitectónicos, estéticos e históricos de las culturas de aquel llamado Nuevo Mundo y crearon un panorama visual acerca de lo que se veía y registraba en México y en el mundo. Sin duda una de las intenciones de los libros de viaje y de aventuras era envolver al lector en una atmósfera de constantes peligros en lugares desconocidos y poco imaginables, lo cual muy probablemente atrajo la atención de Charnay durante su juventud. Posteriormente la difusión de estos relatos de viaje se dio en publicaciones periódicas como *Le Tour du Monde, nouveau Journal des voyages* (1857-1914), *Le Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer* (1877-1949) y *La Revue Maritime et Coloniale* (1861-1896), entre muchas otras que estaban enfocadas a las antigüedades y a los aspectos

¹⁶ Désiré Charnay se valió de esta técnica para, entre otras cosas, acercarse con la “exactitud” del dato que presuntamente aporta la fotografía; en su obra titulada *Cités et ruines américaines* menciona lo siguiente: “Tomando en cuenta la indiferencia del público hacia una civilización tan original por haberlas mostrado a medias en tiempos pasados, quise que no se me pudiera acusar de la misma manera la exactitud de mis trabajos, y tomé la fotografía como testimonio” (Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gallimard, 1863), 2.

¹⁷ Es el caso del padre Márquez y otros jesuitas, de quien me ocuparé en el cuarto capítulo.

etnográficos y geográficos¹⁸.

Uno de los libros más difundidos en los años treinta del siglo XIX y que aumentó el interés de Charnay para venir a México, fue *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* del estadounidense John Lloyd Stephens, una obra que estaba acompañada por las ilustraciones de su compañero de viaje Frederick Catherwood, publicado entre 1838 y 1842¹⁹. En 1853 se publicó la obra de Charles-Etienne Brasseur du Bourbourg, titulada *Des Antiquités Mexicaines*, la cual, entre muchas otras publicaciones²⁰, formó parte del bagaje literario y visual de Charnay²¹. Es necesario mencionar que cuando Désiré Charnay vino por primera vez a México, no solamente se había acercado a este tipo de obras, sino que también había tenido acceso a aquellas que describían y documentaban otras culturas del mundo, como la de Herculano y Pompeya, o como la egipcia. Y cabe destacar que de este tipo de descripciones se había

¹⁸ Según Gilles Feyel, el auge de este tipo de publicaciones estuvo marcado por el nacimiento de la pequeña prensa popular, la cual marcó a su vez el inicio de la democratización del periódico. En el caso de éstas y otras revistas, durante la segunda mitad del siglo XIX se comenzaron a publicar de manera cotidiana con formatos que permitieran insertar la publicidad para pagar el suplemento de los gastos de producción. Véase: Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle* (France: Ellipses Éditions, 2007), 65-66.

¹⁹ Stephens y Catherwood habían recorrido Honduras, Guatemala, Chiapas y Yucatán. Catherwood era arquitecto, conocía las reglas de la perspectiva para la reproducción de edificios y además, empleó como herramienta de registro la cámara lúcida y la propia cámara fotográfica, es por ello que Charnay, interesado en los aspectos literarios, en las antigüedades y en la fotografía, estuvo interesado en esta obra.

²⁰ Como por ejemplo las de Alejandro de Humboldt: *Vue des Cordillères et monuments des peuples de l'Amérique* publicada en 1810 y *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, aparecida en francés, en 13 volúmenes, entre 1816 y 1831. O el texto de la exploración que llevó a cabo Antonio del Río y el dibujante Ricardo Almendáriz en Palenque en mayo de 1787 y publicado en 1822. Seguramente Charnay conoció también la obra del flamenco Guillermo Dupaix: *Les Relations des trois expéditions du Capitaine Dupaix ordonnées en 1805, 1806 et 1807, pour le recherche des antiquités du pays notamment celles de Mitla et de Palenque; accompagnée des dessins de Castañeda*. Fue publicada por Baradère en Francia y por Lord Kingsboroug en Inglaterra en 1834. Charnay también conoció las ilustraciones de Jean Frédéric Waldeck publicadas en 1838 con el título de *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan pendant les années 1834 et 1836*.

²¹ En *Ciudades y ruinas americanas* Charnay menciona algunos autores que fueron los detonadores para venir a realizar trabajos de documentación y registro en México, dice que su obra "complementa, corrigiéndolos tal vez, los vastos trabajos emprendidos en estas materias por ilustres viajeros...La primera exploración dirigida por Antonio del Río en 1787, Dupaix viene en segundo lugar, de 1805 a 1808, sus relaciones y los dibujos de Castañeda, puestos en las manos del señor Baradère, fueron publicados en 1836...Más tarde, los trabajos de los señores Waldeck, Stephens y Catherwood, y la inmensa obra de lord Kingsbouroug terminaron por atraer mi atención y la de las sociedades de sabios sobre estos imperios olvidados". Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas* (México: CONACULTA, 1994), 4-5.

generado un canon visual con respecto a la representación de los vestigios materiales que reprodujo de alguna manera Désiré Charnay. La cultura egipcia, por ejemplo, fue visitada y documentada por un gran número de franceses pertenecientes a la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* a finales del siglo XVIII y principios del XIX. De esta labor, en 1809 se publicó por primera vez en Francia una de las obras descriptivas más importantes sobre la cultura egipcia: *La Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand*, realizada entre 1798 y 1801. Debido a la importancia que tiene esta publicación como generadora de cánones visuales en lo que se refiere al registro de los restos materiales, dedicaré el segundo capítulo al trabajo de esta expedición.

En algunas de las publicaciones que abordan las culturas mesoamericanas pueden observarse dibujos de estructuras deshabitadas, olvidadas y derruidas por el paso del tiempo. Por ejemplo, en los dibujos de Catherwood, en *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* se muestran vistas de vestigios mayas cubiertos por una exuberante vegetación, algunos están acompañados de una fauna exótica que actúa como prueba de ese evidente y elocuente peligro vivido; se pueden observar serpientes,²² jaguares al acecho, venados corriendo, etc. Se trata sin duda de una representación que alude a territorios salvajes e inexplorados, pero también expone, entre otras cosas, la gran aventura que conllevaba llegar a estos lugares en donde los indicios culturales se transformaban en nuevos y vivos descubrimientos a los ojos de los viajeros.

En ciertas láminas de Catherwood también se exhiben a los habitantes locales que acompañan a las expediciones. Se trata de un intento por mostrar, por un lado la escala humana y la monumentalidad de los restos materiales, y por el otro, escenifica al habitante nativo. Posiblemente esta sea una reminiscencia visual del imaginario europeo que se tenía acerca de aquel habitante no europeo²³. En este sentido, si se trata de una

²² Véase por ejemplo la lámina titulada: "Casa del Gobernador en Uxmal, Yucatán" en: Fabio Bourbon, *Las ciudades perdidas de los mayas. Vida, obra y descubrimientos de Frederick Catherwood* (México: Artes de México, 2007), 72-73.

herencia visual fue compuesto anteriormente por otros, pero ¿por quiénes? ¿en qué momento? Si este tipo de huellas visuales son observables en obras como esta ¿de dónde pudieron haber llegado? ¿cuáles fueron entonces algunos de los detonadores que nos pueden llevar a la construcción de una especie de genealogía visual de lo que ahora llamamos “ruina”? En concreto, ¿cuáles pudieron ser algunos de los disparadores visuales en la historia de la documentación de restos materiales de otras culturas para que marcaran la experiencia visual de aquellos viajeros como Désiré Charnay? Estas son algunas preguntas que a lo largo de esta investigación intentaré responder, particularmente a través de la arqueología visual. Es decir, si bien la arqueología, a grandes rasgos, estudia las sociedades antiguas a través de sus restos materiales, considero que lo visual también es material, porque el tamaño, el color, la forma y el soporte de las imágenes están hechos de materia. Pero el término materialidad no remite solamente al hecho de que los artefactos artísticos-decorados sean objetos físicos, sino, principalmente al hecho de que las características materiales de estos artefactos tienen improntas mentales y epistemológicas específicas generadas por quienes los produjeron y usaron y simultáneamente esas características ejercieron efectos concretos sobre las personas que interactuaron con ellos en sus contextos de uso, como fue el caso de algunos viajeros del siglo XIX en México, entre ellos Désiré Charnay. Sin duda dichos artefactos (imágenes), son fruto de una acción humana y tienen la potencialidad de continuar los efectos de la acción de sus productores más allá del momento inicial de su uso, orientando las futuras acciones de las personas que interactuarán con ellos en tiempos por venir. En este sentido, y desde el punto de vista arqueológico, las imágenes se convierten en un dato, en un vestigio, en una huella de acontecimientos particulares que se relacionan con fenómenos más amplios en un contexto sociocultural e histórico determinado (tiempo y espacio) que toma nuevas dimensiones a partir de una

²³ A decir de Roger Bartra, fue la cultura europea quien generó la idea de “hombre salvaje” mucho antes de la gran expansión colonial, es decir, fue una idea modelada en forma independiente al contacto con otros grupos humanos extraños de otros continentes. Ésta se construyó a partir de las tradiciones míticas europeas, sobre todo de la cultura griega, la cual asociaba el término *hemeros*, que significa “domesticado”, “dócil”, con la *polis*: civilización. Por lo tanto, “lo salvaje” era la antítesis de *hemeros*, es decir, lo no domesticado. El mismo autor menciona que los habitantes del continente americano fueron vistos a partir de este imaginario que había sido alimentado durante muchos siglos por la cultura europea. Aunque también fueron representados a través de la información de los viajeros y conquistadores “de ese Nuevo Mundo que aún pocos llamaban América”. Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 21-22, 180-189.

observación posterior. Si bien la imagen se refiere a la composición, a sus lógicas y a la apreciación que ocurre a lo largo del tiempo, también refiere a la forma en que se construye la figura de la *ruina* en el pensamiento occidental de finales del siglo XVIII e incluso hasta muy entrado el siglo XX.

El arribo de los exploradores extranjeros al país fomentó entre otras cosas un acercamiento que se iniciaba como científico y que al mismo tiempo le daba a la arqueología mexicana una carga histórica, estilística y artística²⁴. Durante el siglo XIX algunos sitios prehispánicos de México fueron explorados, registrados y documentados por Désiré Charnay, quien en palabras de Lorenzo Ochoa es considerado “el representante de los pioneros en la arqueología mexicana”²⁵. Viajero, americanista, arqueólogo y fotógrafo, participó en sus últimos años como explorador con la de la *Commission Scientifique du Mexique*, una institución creada por Napoleón III en 1864 y respaldada por los intelectuales y los sabios más destacados de la época. El objetivo principal de esta comisión era realizar una exploración para recabar información acerca del país, principalmente en los ámbitos de la geografía, la constitución geológica y mineralógica, la descripción de las especies vegetales y animales, el estudio de los fenómenos atmosféricos y la constitución biológica y anatómica de las diversas razas²⁶, de sus monumentos y de su historia. En su labor, Charnay llegó a argumentar la existencia de “una unidad cultural”²⁷ que abarcaba una gran área del país, aquella que ahora llamamos Mesoamérica²⁸. Dicha región se caracteriza por la convergencia de diversas culturas en donde se podían observar, entre otros rasgos, las mismas costumbres, los mismos estilos arquitectónicos, las mismas creencias y la misma organización política, además de los mismos procedimientos agrícolas.

²⁴ En: Ignacio Bernal, "Cien años de Arqueología Mexicana (1780-1880)", *Cuadernos Americanos* (México: Cultura, 1942), 141.

²⁵ En: Lorenzo Ochoa, “Désiré Charnay”, *Tierra y Agua. La antropología en Tabasco*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994), 19.

²⁶ Véase Gabriel-Michel, Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984).

²⁷ Pascal Mongne, (coment.), *1858-1861: Souvenirs et impressions du voyage* (Paris: Éditions du Griot, 1987), 58.

²⁸ Désiré Charnay, *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde* (Paris: Gallimard, 1885), 86.

Durante el siglo XIX los restos materiales de las culturas indígenas comenzaron a ser valorados de manera tal, que los resultados obtenidos a través de los diversos estudios en los sitios explorados por los viajeros, ayudaron a comprender una parte de la historia de nuestro país. Por otro lado, hay que decir que la labor de este explorador obedeció a la época de la fotografía expedicionaria y a su relación recurrente con los proyectos coloniales de las grandes potencias europeas en aquel periodo. Cabe destacar que la fotografía durante el siglo XIX funcionó –al igual que otras disciplinas– como testigo y como un medio de expresión visual eficaz, pero creo que también como un instrumento al servicio del poder colonial, porque permitió profundizar en el conocimiento de sociedades dominadas. Es decir, como la antropología, considero que la fotografía permitió acceder a la comprensión de las culturas de los pueblos colonizados, pero también permitió mostrar, entre otras cosas, a figuras y actores sociales propios de una dominación colonial: comerciantes, militares, políticos o viajeros...

En algunas fotografías de Charnay es posible apreciar un cierto canon de representación de los restos prehispánicos que proviene de construcciones visuales pretéritas. Por ejemplo, si observamos las figuras 1 y 2 podremos apreciar varias similitudes: por un lado la monumentalidad de los restos, la acumulación de objetos, la presencia humana, la destrucción, un medio ambiente árido y el paso del tiempo marcado por la presencia de los escombros. Si nos aproximamos un poco más podríamos mencionar que en la fotografía de Charnay (**fig. 1**) se observan algunas colinas al fondo, en la imagen hay tres personas que se encuentran descansando cerca de los escombros. En la segunda figura (**fig.2**) se encuentran algunos restos arquitectónicos registrados y publicados en la *Description de l'Égypte...* en ese caso los personajes no están descansando, se encuentran en movimiento o mirando la construcción. La persona que se encuentra a la derecha de la imagen, por ejemplo, pareciera que se dirige hacia el monumento y lleva consigo una especie de placa para dibujar. En esta fotografía que capturó Charnay de Mitla (**fig. 1**) y en la imagen de la *Description de l'Égypte...* (**fig.2**) es evidente la existencia de un canon visual. Hay una monumentalidad que predomina, un ambiente ruinoso que escenifica una destrucción hecha por el tiempo. Por lo tanto es importante no sólo el análisis de algunas de las fotografías de Charnay, sino también saber cómo vio los restos materiales en México, qué dijo de ellos, y también qué dijo acerca de su técnica fotográfica. De igual manera es también fundamental rastrear

algunos antecedentes visuales para comprender cómo representó Charnay los vestigios prehispánicos y recogió así una tradición visual. En este sentido, uno de los rastros que puede ayudarnos a observar el desarrollo del registro visual y el acercamiento a las antigüedades, son las excavaciones de Herculano y Pompeya, que se refieren a la época de Carlos III en 1764.

1.2. Pompeya y Herculano como parte de los disparadores visuales en la producción fotográfica de Désiré Charnay.

La corona española llevó a cabo excavaciones regulares y sistematizadas en Pompeya y Herculano en 1764 y recuperó una gran cantidad de vestigios que se encuentran hoy dispersos en diversos museos de Europa. El siglo XVIII, el siglo de la ilustración y del enciclopedismo, no solamente vio el nacimiento de las ciencias y las técnicas modernas, sino que asistió al surgimiento incipiente tanto de los Museos como de lo que hoy llamamos Arqueología²⁹. Y fue sobre todo en las excavaciones de las antiguas ciudades romanas arruinadas por el Vesubio en la bahía de Nápoles: Herculano, Pompeya, y Estabia, en donde se puso en marcha un proceso de acercamiento que fue más allá de la mera recolección de “tesoros artísticos”. En el espíritu de la época, se hizo una excavación controlada, se levantaron planos de edificios, se publicaron los resultados y se hizo un museo de sitio, todo lo cual aún no se había realizado hasta entonces de manera coherente en otros sitios. Las circunstancias hicieron que toda esa labor fuera auspiciada por Carlos VII, el futuro Carlos III, monarca de la dinastía borbónica que, después de reinar en Nápoles heredó la corona de España, convirtiéndose en el impulsor de todas las reformas en la Península pero también en gran parte de las colonias americanas.

Entre los años 1709 y 1716 para aquel momento las excavaciones se realizaban de acuerdo con una técnica minera que se llevaba a cabo mediante pozos y galerías, y conforme se avanzaba se iban llenando las galerías ya exploradas. En este caso la intención, evidentemente, era rescatar las *bellas* antigüedades. Un pozo de *exploración*, para la época y el contexto, permitía llevar a cabo la aproximación al lugar sin

²⁹ José Alcina, Franch, *El descubrimiento científico de América* (España: ANTRHOPOS, 1988), 221.

necesariamente tomar en cuenta algunos aspectos técnicos que hubiesen podido arrojar más información en cuanto al contexto. En 1740 algunos ingenieros como Andrea de los Cobos, G. B. Medrano, Domenico Arbunies y G. B. Bigotti planteaban la necesidad de trazar plantas y perfiles (lo que se conoce hoy en día como dibujo arquitectónico), actividad que posteriormente se consolidaría en el género del dibujo arqueológico. Se escribieron informes muy detallados que resultaron de gran ayuda para la comprensión e interpretación del sitio; se trataba de informes semanales en los que se indicaba la fecha, el lugar y los pormenores de los diferentes hallazgos.

Durante los trabajos de excavación, se registró, se describió, se relató y además, lo más trascendental: se difundieron los pormenores de los trabajos en publicaciones acompañadas con dibujos, cortes, plantas, etcétera. De hecho, el impacto que generaron descubrimientos y vestigios como los de Herculano fue tan sorprendente, que en México, durante el año de 1748 la viuda del andaluz José Bernardo de Hogal editó en su imprenta de la calle de las Capuchinas, ahora Venustiano Carranza, una obra científica de muy poca extensión pero sobresaliente para la época. Se trata de *Relación del maravilloso [sic] descubrimiento de la ciudad de Heraclea, o Herculanea, hallada en Portici, Casa de Campo del Rey de las Dos Sicilias, sacada de los mercurios de septiembre, y noviembre del año pasado de 1747*. Versaba sobre los trabajos de recuperación de Herculano, los cuales habían comenzado en el año de 1738. Se sabe que el título fue tomado por la viuda de Hogal de dos artículos atrasados del periódico madrileño *Mercurio Histórico-Político* los cuales fueron a su vez el resultado de la traducción hecha de la *Relation d'une découverte merveilleuse faite dans le Royaume de Naples*. Textos como estos circularon por las calles de París, éste al parecer en julio de 1747, pero otros textos menos conocidos obviamente llegaban también a las manos de los asiduos e interesados lectores. El texto publicado por la viuda de José Bernardo de Hogal presenta una falsa relación epistolar de un inexistente caballero de Malta con un ficticio Abad de Orval y: "Tales cartas describen recorridos por antiguas viviendas amuebladas, donde los protagonistas tomaron como *souvenir* pinturas murales y alimentos "muy frescos" ¡de casi 17 siglos de antigüedad!"³⁰. Cabe destacar la importancia de este texto publicado por la viuda de Hogal en México, ya que si bien fungió entonces como difusor de las noticias de actualidad, hoy se trata de

³⁰ Leonardo López, Luján, "Noticias de Herculano. Las primeras publicaciones mexicanas de arqueología" (México: *Arqueología Mexicana*, 2008), 76.

un texto relevante para la historia de la arqueología mexicana y por ende, para la historicidad de la disciplina, ya que abordaba por primera vez el acercamiento a este tipo de sitios. Descubrimientos como estos crearon imágenes que se acercaron por un lado a los objetos “anticuarios” y por el otro a los edificios, aspectos que sirvieron para construir a su vez una antigüedad grecorromana en Pompeya y Herculano inspirando analogías y creando los antecedentes para que se hablara, desde México o en el extranjero, de una antigüedad mexicana como si se tratara de la Antigüedad Greco-romana. Ejemplos de ello son los trabajos del Conde de Revillagigedo, las publicaciones del padre Pedro Márquez o el propio Francisco Javier Clavijero, sobre los que hablaré en el cuarto capítulo.

1.3. Las ciudades y las ruinas americanas de Désiré Charnay

El 28 de diciembre de 1860 Charnay zarpó de Veracruz hacia los Estados Unidos y no fue sino hasta el 2 de febrero de 1861 que pisó suelo francés. En Francia publicó una parte de los recuerdos de su viaje y expuso en Londres y París algunas de sus fotografías. Además, se dedicó a preparar la impresión, en papel albuminado, de las vistas de los monumentos prehispánicos que había realizado: de esta tarea publicó una de sus obras más conocidas: *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* en 1863 (véase **fig.3**), título con el que bautizó la obra el arquitecto Eugène Viollet-le Duc cuando escribió el prólogo. Esta obra estaba acompañada por un álbum que contenía fotografías originales del explorador, éstas estaban adheridas a las páginas hechas en un gran formato (53 x 74 cms). Sin embargo, Désiré Charnay había intitulado su trabajo como *Le Mexique (1858-1861) souvenirs et impressions du voyage* antes de presentárselo al arquitecto Viollet le-Duc a principios de 1862, quien aprovechó el material de Charnay para establecer un modelo sobre los tipos indígenas y la evolución de la arquitectura, donde a cada tipo humano le correspondía una técnica particular de construcción. *Cités et ruines américaines* se publicó en 1863 con el prólogo “*Antiquités américaines*”, escrito por el reconocido arquitecto francés. La obra tiene en su portada una leyenda que dice: “*Ouvrage dédié à S.M. L'empereur Napoléon III et publié sous le patronage de sa majesté*”, un signo de agradecimiento y respeto, pero también una forma

de promover su propia agenda frente al emperador. Fue una publicación que tuvo gran éxito tanto en Francia como en el extranjero y casi inmediatamente fue traducido al inglés y al español. Contiene una estrategia de escritura que hace que por momentos parezca un relato científico y en otros una novela de aventuras. Aquí el autor es el personaje principal y el que vive las aventuras relatadas, eso hace que se apele de manera más cercana al lector.

Ciudades y ruinas americanas... muestra un somero estudio de los sitios arqueológicos que visitó, de las antigüedades mexicanas, la arquitectura y las costumbres de los pobladores. Pero también plantea la relación directa que tenían históricamente los pobladores modernos con los sitios arqueológicos que iba visitando³¹. Para esta publicación Charnay visitó Mitla, Monte Albán, Palenque, Izamal, Chichén-Itzá, Uxmal y otros lugares de la región de Comitán, en Chiapas. Las fotografías de estas visitas fueron reunidas e impresas posteriormente en un álbum anexo que se llamó *Álbum de fotografías*, que consta de 49 imágenes: una de la Piedra del Sol, 16 vistas de Mitla, una del árbol del Tule, 4 de Palenque, 3 de Izamal, 9 de Chichén-Itzá y 15 de Uxmal. Este álbum y el *Fotográfico mexicano* son claves en esta investigación, ya que algunas de sus fotografías nos permitirán abordar la construcción de la imagen de la ruina a los ojos de este explorador. Sin embargo, también es importante, aparte del análisis de algunas de sus imágenes, abordar paralelamente algunos aspectos referentes a la complejidad de la técnica fotográfica que utilizó, porque no fueron pocos los problemas que tuvo tratándose de un aparato mecánico. Recordemos que para aquella época la fotografía demandaba una producción considerable: aparatos fotográficos voluminosos, frágiles placas de vidrio y soluciones químicas con reacciones imprevisibles frente a las condiciones del clima cambiante. En este sentido tenemos que saber en qué consistía y cuáles fueron las ventajas o problemáticas que el viajero tuvo frente a los restos materiales que visitó en aquella ocasión, para tener claro cómo fue su acercamiento y cómo representó estos vestigios.

³¹ “¿Estos monumentos no son llamados para decirnos si sus fundadores fueron nuestros hermanos y contemporáneos, o si esta nueva tierra tuvo una genesis aparte?” Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 2.

1.4. Sobre la técnica fotográfica de Désiré Charnay y sus problemáticas en el registro.

Sin hacer de este apartado un tratado sobre la historia de la fotografía ni un manual acerca de las técnicas fotográficas del siglo XIX, menciono que durante la estancia de Charnay en México había producción fotográfica de diversos formatos y técnicas, predominaban sobre todo los daguerrotipos, que eran una pequeña laminilla plateada pulimentada en donde se reflejaba una imagen idéntica a los objetos que captaba; posteriormente los calotipos o impresiones sobre papel con una emulsión fotosensible. Se sabe que los primeros aparatos fotográficos que fueron vendidos en París por el óptico Giroux y contruidos por Daguerre, eran grandes e incómodos para su transporte, además pesaban, con todos sus accesorios, alrededor de cincuenta kilos³². La expansión y adopción del daguerrotipo estuvo determinada por distintas circunstancias. El comercio entre los puertos mexicanos y el Viejo Mundo era abundante, lo cual facilitaba la llegada de viajeros con este novedoso aparato que ofrecía valiosas pruebas de exactitud. Posteriormente se construyeron aparatos que podían pesar hasta catorce kilos, los cuales eran, en rigor, portátiles y de menor costo que los primeros. En 1841 la técnica había mejorado y ya se podían realizar copias impresas a partir de un negativo, para finales de esa década se había consolidado el género del retrato y se habían abierto importantes y refinados estudios fotográficos en varias ciudades de Europa como París³³ y posteriormente en México. Durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX surgieron tres tipos de experimentadores del daguerrotipo, en primer lugar estaban los comerciantes, que como improvisados retratistas recurrieron a este aparato como medio para conocer el mundo y hacerse de dinero durante los tiempos de zozobra que se vivían en tal época; por otro lado, los artistas o científicos, que comenzaron a utilizar el daguerrotipo como herramienta para obtener imágenes fidedignas que dieran testimonio de lejanos territorios. Y por último los viajeros, quienes recurrieron muy pronto al daguerrotipo, lo mismo para instalar estudios de retrato que para documentar las antiguas civilizaciones de México. Aunque ya para 1852 se habían difundido otras técnicas que no eran daguerrotipos. De estos tres tipos de fotógrafos, generalmente

³² Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 56.

³³ Naomi Rosenblum, *A world History of Photography* (New York: Abbeville, 2000), 73-79.

fueron los viajeros quienes encontraron en los vestigios antiguos la materia prima para llevar a cabo una extensa obra fotográfica, documental e interpretativa de varios sitios prehispánicos de México.

En 1852, en Francia Marcos Balleste dio a conocer las placas húmedas de colodión, que eran negativos sobre soporte de vidrio; un proceso que permitía obtener varias copias impresas en papel. El colodión húmedo era una mezcla de polvo de algodón disuelto en el éter del alcohol, así, la superficie lisa del vidrio permitía la obtención de una imagen sin imperfecciones y con una gran precisión, además el proceso de revelado era rápido gracias al uso del hiposulfito de sodio. Esta fue la técnica que utilizó Désiré Charnay para la producción de sus imágenes del *Álbum fotográfico mexicano* y el *Álbum de fotografías de Ciudades y ruinas americanas*.... En aquel periodo aparecieron álbumes con fotografías de personajes de época, de políticos mexicanos, de oficiales franceses, belgas y hasta de soldados extranjeros de todos los rangos, de médicos imperiales y de diversas vistas y paisajes.

Charnay conocía el método “positivo-negativo” que le otorgaba la posibilidad de reproducir, a través de un mismo negativo, un número ilimitado de copias perfectas. Además, con este método se podían lograr fotos en gran formato como las que publicó posteriormente en su álbum. Sin lugar a dudas este nuevo recurso de copias múltiples posibilitó una mayor difusión de las imágenes. Cuando vino por primera vez a México (1857), el país sufría de cambios muy importantes, entre otras cosas se llevaban a cabo la aplicación de las leyes de Benito Juárez sobre la desamortización de los bienes del clero y la promulgación de la constitución de 1857, lo cual tenía a la joven república al borde de la guerra civil. Al llegar a Veracruz tuvo que esperar tres semanas antes de emprender el viaje a la ciudad de México. El viajero francés llegó a la capital a mediados de diciembre, pocos días después de que se proclamara el Plan de Tacubaya, que abrogaba la flamante Constitución liberal, lo que dio inicio a la Guerra de los Tres años. Este tipo de problemas políticos y sociales hicieron que el viajero tuviese que esperar en la ciudad de México su equipo fotográfico y de exploración por más de dos meses, y esperó todo el tiempo, ya que el equipo nunca llegó. Charnay lo asocia al mal estado de

los caminos³⁴ y es así como se pone manos a la obra para hacerse de los materiales para poder fotografiar en México. Aparte de sus “más de 1,800 kilos de equipaje”³⁵ traía consigo una enorme cámara que tomaba placas de 36x46 centímetros y con los materiales que consiguió formó un laboratorio auxiliar en donde las preparaba y procesaba.

A pesar de tener una gran experiencia como fotógrafo, el viajero tuvo varios problemas técnicos, sobre todo para preparar el colodión y poder hacer la toma. En Mitla tuvo que improvisar el proceso varias veces para poder lograrlo:

Cuando quise partir, me dí cuenta que mis productos ya no funcionaban. Durante ocho días hice los ensayos más variados, utilicé los viejos y nuevos baños, tenía una docena de colodiones diferentes, usé todos los reveladores y todos los fijadores: inútil. El colodión llegó a perder toda sensibilidad. Con una exposición de cinco minutos al sol, y un instrumento doble, solo obtenía una mancha blanca. Desesperado por no lograrlo, mezclé todos los colodiones y esperé. Después de algunos días quise volverlo a intentar, hice una placa a las siete de la mañana, estaba bien, a las siete y media: inestabilidad. Al otro día hice dos, sin poder lograr una tercera; al día después tres, y por progresión, cada día hacía una de más, pero sin ventajas {...} Mi posición era de las más embarazosas, temí por algún momento no poder lograr nada. ¡He viajado entonces –me decía a mí mismo– 3000 leguas con el objeto de llevar a Europa la imagen de estas ruinas maravillosas, tan poco conocidas, tan interesantes, para encontrarme, delante de ellas, con la impotencia de no poder reproducirlas!³⁶

Desilusionado del proceso fotográfico y por tener que lidiar con la técnica, no dudó en describir su sentir en *Ciudades y ruinas americanas*. No obstante, a pesar de los problemas técnicos que tuvo durante su estancia en México, logró capturar algunas vistas de muy buena calidad en donde se observan, entre otros aspectos, algunos detalles de aquellas arquitecturas prehispánicas (véase **fig. 1 y 4**). Las fotografías de Mitla son sus primeras imágenes logradas de este sitio y fueron difundidas en el primer álbum fotográfico que publicó con la obra escrita titulada *Cités et ruines américaines*.

³⁴ “Esperaba mi equipaje desde hacía dos meses y no llegaba, temía que el estado de las rutas no permitía enviármelo; fue entonces necesario poner manos a la obra con los recursos que me ofrecía la ciudad; tenía vidrios y uno de mis instrumentos; encontré eter y alcohol. Para revelar la imagen fue necesario emplear el sulfato de fierro que se encontraba en todas partes”. Désiré Charnay, *Cités et Ruines Américaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 247.

³⁵ Lorenzo Ochoa, “Désiré Charnay”, en: *Tierra y Agua. La antropología en Tabasco* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994), 19.

³⁶ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, (Paris: Gallimard, 1863), 248-249.

1.5. Mitla

En la **figura 1** puede observarse que la figura humana le proporcionaba al viajero y al espectador la escala y la monumentalidad del edificio y se distinguen tres personas. Por otro lado esta presencia obedece también al hecho de mostrar el “estar ahí” no solo de estas personas, sino el “estar ahí” de Désiré Charnay capturando la imagen, como lo veremos en otras imágenes del sexto capítulo. En esta vista el viajero francés jugó con las sombras que se extendían por algunas paredes de los edificios y aprovechó la luz para resaltar a lo lejos las montañas que cerraban el horizonte. Cabe destacar que no se trata de una fotografía capturada de frente al edificio, si así la hubiera hecho tal vez no hubiese podido capturar los restos del edificio trasero que se asoma en la parte media-izquierda de la imagen y seguramente las sombras no se hubieran proyectado de la misma manera. Se trata de una fotografía apaisada para poder abarcar la mayor parte del conjunto. En esta imagen Charnay también instaló su aparato a una distancia que le permitiera abarcar todo el edificio de manera horizontal dejando en sentido vertical espacio para el suelo y el cielo. Su aparato se ubica a un nivel en el que puede ofrecer un buen punto de vista arquitectónico, en donde sobresale la masa del edificio. Gracias a la posición distante del aparato se advierte en su totalidad el complejo arquitectónico derruido. En esta fotografía, como también en la **figura 4**, Charnay enfocó su lente sobre todo a las formas arquitectónicas de Mitla, a su abandono, a la soledad y a la aridez del lugar. En esta imagen se observa la destrucción producida por el paso del tiempo; ninguno de los muros está completo y se distingue el derrumbe casi total del edificio, a no ser por la entrada principal. En la parte baja del lado derecho se ve un camino de tierra que pasa por un lado del acceso principal de lo que sería uno de los patios hundidos del sitio arqueológico. Pueden observarse también dos columnas cilíndricas de piedra en cada lado de la entrada que pudieron haber funcionado como bases para sostener el techo.

En Mitla Charnay hizo el esfuerzo por realizar algunas excavaciones, pero la actitud negativa y a la defensiva de los indígenas y el resguardo que tenían de ese lugar no se lo permitieron³⁷. Sin embargo, en Monte Alban³⁸ sí excavó y exploró pero no tomó fotografías, supongo que se debió a dificultades técnicas, ya que en Mitla no había podido trabajar como quería a causa de la pérdida de algunos de sus químicos.

Charnay comparó Monte Alban con los de los valles centrales y con Mitla en términos arquitectónicos y describió todo lo que vió, es decir, el estado de conservación del sitio, la posición y el tamaño de los monumentos, los detalles arquitectónicos, los perfiles de los muros de templos y palacios, el amontonamiento de tierras, así como las construcciones de piedra y las bóvedas:

Estas ruinas no tienen nada en común con las ruinas de la planicie, tampoco con las de Mitla, los materiales no son los mismos y la arquitectura es completamente diferente. Aquí no se encuentra por ejemplo el *adobe* como en Mitla, una mezcla de tierra batida y grandes piedras acomodadas como ladrillos de diferentes tamaños; en Monte Alban solo se tienen construcciones en piedra que forman muros y palacios con una arquitectura de relieves magníficos cubiertos todavía por una gran cantidad de tierra y piedras³⁹.

Es interesante observar cómo Charnay recurre a la descripción literaria para crear en el lector una imagen mental. En esta descripción de Monte Alban el autor asume que ya conocemos cómo es el adobe de Mitla y nos deja construir en nuestra imaginación la imagen de aquellos “relieves magníficos cubiertos por una gran cantidad de tierra y piedras”.

³⁷ “Estas eminencias, según toda probabilidad, son tumbas de donde se podrían exhumar ricos tesoros científicos. Me esforcé por realizar unas búsquedas, pero en vano, los indios no permiten tocar los viejos recuerdos de sus ancestros. Hubiera necesitado el apoyo del gobierno, el cual la agitación y la amenaza de un sitio me impidieron obtener”. Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 117.

³⁸ A decir del viajero Monte Alban era: “Uno de los restos más preciosos y ciertamente la más antigua de las civilizaciones americanas. En ningún lado hemos encontrado esos perfiles extraños de tan asombrosa originalidad, de los cuales se busca en vano alguna analogía con los recuerdos del Viejo Mundo”. Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 252.

³⁹ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 122.

Sin duda, la imagen mental que surge de esta descripción es una que tiene relación con las experiencias visuales que cada lector haya tenido, sin embargo, considero que juegan un papel importante aquellos contextos de arquitecturas derruidas vistas, las cuales por lo general, albergan dos aspectos fundamentales que para mí son los que enmarcan el concepto de *ruina*: historia y naturaleza. Esta relación entre estos dos aspectos hace que la descripción de Charnay se encuentre en un contexto no aislado, al contrario, conlleva a un reconocimiento mental y hasta de posición en el espacio.

Las imágenes que logró Charnay en Mitla reflejan un cierto cuidado de sus composiciones, podemos observar que existe también un gusto por lo romántico, una cosa no está peleada con la otra. En la **figura 4** por ejemplo, se observa la parte lateral del edificio llamado “El Palacio”, en su parte baja se advierte derrumbe en el comienzo del desplante del edificio, del lado izquierdo, en la parte media de la imagen, se distingue un mezquite que hasta la fecha existe a la entrada del sitio, el camino pedregoso rodea una parte de la construcción y de cuenta de la aridez del lugar, a la distancia se observan los variados detalles de las llamadas “grecas”. En esta imagen el viajero no colocó a ninguna persona para establecer la escala humana, pareciera que lo que le importó en esta foto también fue la arquitectura y no tanto realizar un acercamiento de los detalles, es por ello que colocó su aparato a una distancia considerable para abarcar toda la estructura. En este caso se trata de una toma casi frontal del edificio y centrada más hacia la proyección de la sombra de la estructura.

Désiré Charnay supo esperar el momento en que la luz caía de lado sobre los bajorrelieves de la fachada lateral e iluminaba los detalles con mayor precisión. Aunque también aprovechó las bondades técnicas del colodión húmedo⁴⁰. El aprovechamiento de la luz, además de la posición del aparato, permiten que el elemento arquitectónico fotografiado tenga su propia perspectiva, asimismo, cada fragmento que conforma el edificio posee fuentes lumínicas individuales, incluso con sombras proyectadas en distintas direcciones para cada greca o grupo de ellas.

⁴⁰ “Les caprices du collodion avaient bien voulu me permettre de réussir les reproductions des ruines; j’en avais une vingtaine que je fis transporter à dos d’homme, et que je m’empressai de vernir à mon retour à Oaxaca”. Désiré Charnay. *Cités et Ruines Américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gallimard, 1863), 265-266.

Charnay menciona que los edificios de Mitla tienen una arquitectura muy correcta y que están decorados con paneles que son luminosos y sombríos durante las tardes, en ellos se observa un alto contraste:

À Mitla on retrouve des traces des peintures toutes primitives où la ligne droite n'est pas même respectée: ce sont de grossières figures d'idoles dont la signification nous échappe. [...] L'incorrection de ces dessins accolés à des palais d'une architecture si correcte, ornés de panneaux si lumineux et si sombres pendant les après midi, de mosaïque d'un si merveilleux travail, jette l'esprit dans d'étrangers penses: ne pourrait-on trouver l'explication de ce phénomène dans l'occupation de ces palais par une race moins avancée que celle des premiers fondateurs?⁴¹

El 30 de abril de 1859 Désiré Charnay partió en su primera expedición a tierras mayas no sin antes haber sufrido otra pérdida de materiales para lograr sus imágenes⁴², esta pudo ser, como mencioné anteriormente, lo que impidió a Charnay tomar fotografías de Monte Alban. Es necesario mencionar que este tipo de pérdidas produjeron varios cambios en las fotografías del viajero francés, se pueden observar cambios en el tamaño de las placas y en el proceso fotográfico, por ejemplo. Sin embargo, otro factor es que los cambios se debieron al desarrollo de su técnica y al desarrollo mismo de la fotografía en México y en el mundo.

⁴¹ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gallimard, 1863), 262. "En Mitla se encuentran rastros de pinturas primitivas donde la línea recta no es respetada: son figuras groseras de ídolos los cuales el significado se nos escapa. {...} La incorrección de estos dibujos adosados a palacios con una arquitectura tan correcta, decorados con paneles tan luminosos y tan sombríos durante las tardes, hechos de un maravilloso trabajo de mosaico arroja el espíritu en los pensadores extranjeros: no podría encontrarse la explicación de este fenómeno en la ocupación de estos palacios por una raza menos avanzada que la de los primeros fundadores?" Traducción de OMMS.

⁴² "Tenía que encontrar productos químicos, cristales y, sobre todo, dinero, que no podía hacer venir de México. Pero por una providencial casualidad, mi amigo Alfred Labaldi había recibido recientemente de Francia una caja que contenía cristales rectificadas, éter de 62 grados y ioduros, cosas que yo no hubiera podido encontrar en este lugar. Tuve que renunciar a los cristales y contentarme con simples vidrios bastante malos; de los que algunos se rompieron casi enseguida, causándome una pérdida irreparable. Cuando tuve todo listo partí hacia Yucatán en el vapor que hace el servicio". Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines* (Paris: Gallimard, 1863), 145. Traducción de OMMS.

1.6. Uxmal

En Yucatán, Charnay permaneció tres meses, cuando estuvo en la ciudad de Mérida tomó varias vistas de la plaza y de la casa de Francisco Montejo y entre otros sitios, visitó Izamal y Uxmal. Por cierto, en Izamal Charnay se encargó de desvirtuar el trabajo que habían hecho anteriormente Stephens y Catherwood⁴³. Como portador de un aparato que capturaba “la realidad”, el viajero francés intentó mostrar cómo estos personajes habían falseado, con los dibujos del segundo, algunos datos en sus investigaciones para poder mostrarlos a su conveniencia. Este acontecimiento nos refiere al uso del aparato fotográfico como testigo “objetivo” –por lo menos desde la perspectiva de Désiré Charnay– y como productor de imágenes verosímiles del registro de las ruinas americanas. De igual manera nos remite al intento por corregir con este aparato las falsas y diversas interpretaciones que se tenían sobre aquellas ruinas al hacer uso del dibujo como una técnica de registro, la cual podía ser ventajosa en algunos casos y falseadora de los objetos visuales en otros. En este sentido, también Jean-Frédéric de Waldeck construyó fantasías muy sofisticadas en torno a las antiguas ciudades mayas.

Cuando estuvo en Uxmal se instaló en la parte sur del “Palacio de las Monjas” y se valió de algunos palos y cobertores para hacer un cuarto oscuro y sobre una mesa colocó sus productos químicos. Describió de manera detallada la ubicación de las construcciones mayas y cuando su cuadrilla de indígenas había cortado una parte de la vegetación, pudo fotografiar de manera casi íntegra el cuerpo de la Pirámide del Adivino, el extenso Cuadrángulo de las Monjas y el Palacio del Gobernador. Por cierto, para tomar la foto de este último, mandó construir un andamio de varios metros de alto

⁴³ “...Este es el momento de recordar de qué manera se entiende la historia. Tales señores colocaron unas figuras gigantescas en un desierto; al pie de la pirámide se encuentra un tigre enfurecido mientras que los indios salvajes le apuntan con sus flechas. A fuerza de querer conseguir color local, se falsea la historia y se desvía la ciencia. Esas figuras se hallan en el centro mismo de la pequeña ciudad de Izamal. Cuántos errores se descubren cada día en los viajes, en las relaciones de los literatos. Cuántas ideas falsas extendidas en el pueblo por los entusiastas que se extasían ante una hoja de hierba aclarada por otro sol y que no es muy diferente de la que pisamos bajo nuestros pies. Cuántas tontas declamaciones sobre selvas vírgenes, el suelo africano, el cielo mexicano, sobre la majestad de la naturaleza enclenque. ¿Qué manía es esa de querer cambiarlo todo?” Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines* (Paris: Gallimard, 1863), 158.

para que su aparato fotográfico captara todo el edificio en formato apaisado y a una altura adecuada, como lo hizo en Mitla:

Dos indios tenían por única ocupación la tarea de traerme agua. Otros cuatro debían ayudarme en mis operaciones, sostener un dosel de sábana blanca encima del instrumento, para que el interior del cuarto no se calentara demasiado; tenían que abrirme la puerta del cuarto oscuro y cerrarla herméticamente cuando yo entraba. Otros cuarenta indios fueron ocupados tres días para construir un andamio, cortar las plantas trepadoras y el monte con el fin de limpiar los monumentos cubiertos por la maleza⁴⁴.

Queda claro que el interés primordial de Charnay era el mismo que había tenido en Mitla: más que realizar un acercamiento a los detalles de los edificios, trataba de capturar con su aparato la totalidad de la masa arquitectónica de aquellas ruinas, sus formas, los elementos constructivos, la monumentalidad y el deterioro a causa del paso del tiempo. En la vista que hizo de la Pirámide del Adivino (véase **fig. 5**) se observa cómo “sus indios” liberaron lo más posible la estructura de la vegetación y cómo, al igual que en la **figura 1** y **4**, la posición del aparato fotográfico le permitió al viajero capturar la totalidad de la estructura derruida abarcando a su vez detalles a la distancia, como la decoración en la parte superior e inferior de la estructura. Una vez más podemos observar que la toma no fue frontal ni cercana, sino que fue desde una distancia tal que permitió abarcar todo el conjunto. La toma captura una buena parte de la vegetación que cubre el nivel del suelo, así, la distancia, la cantidad de vegetación fotografiada por debajo del edificio y el tamaño de las decoraciones, también nos pueden remitir a una idea sobre la escala. En esta foto se observa el cuerpo elipsoidal de esta construcción fisurado, tal vez por el peso de la vegetación o por el propio paso del tiempo, del lado derecho se distingue de manera más evidente gracias a que de ese lado está más oscura la imagen. Tal vez se deba a los químicos; a la placa utilizada, al revelado, al clima húmedo, al calor... lo que no creo es que Charnay haya intentado tomarse el tiempo en un clima como el de la península de Yucatán para realizar un juego de luces y sombras como lo hizo cuando estuvo en Mitla, además, no estoy seguro de que los ángulos de la estructura se lo hubiesen permitido. Sin embargo, lo que sí intentó en esta toma fue mostrar la monumentalidad de un elemento arquitectónico representado por Catherwood en varios dibujos.

⁴⁴ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines* (Paris: Gallimard, 1863), 183.

Después de una breve estancia en Estados Unidos, Charnay volvió a México en diciembre de 1859 y llegó a Yucatán a principios de 1860. En este viaje completó el material fotográfico de Uxmal e Izamal y además visitó Chichén-Itzá. A finales de junio de 1860 dejó Yucatán para dirigirse a Chiapas y visitar las famosas ruinas de Palenque.

1.7. Palenque

En Palenque Désiré Charnay no tuvo la misma suerte, por un lado los problemas técnicos no le permitieron llevar a cabo el registro que él deseaba y por el otro, los indígenas se negaron a trabajar con él:

Confieso que mi expedición a Palenque resultó un deplorable fracaso. Necesitaba diez veces más los recursos de los cuales disponía y tuve aquí muchos menos que en otros lugares; necesitaba cristales y colodión y sólo tenía papel iodado, cuya exposición es excesivamente larga; el resultado siempre incierto y el revelado exige agua destilada que yo no poseía. Los indios no quisieron limpiar las hierbas, tampoco cortar los árboles que estorbaban y que escondían la mayor parte de las ruinas. Tenían miedo, decían, de ver el edificio derrumbarse bajo sus pies⁴⁵.

Posteriormente regresó y logró varias fotografías, entre ellas la del Templo de la Cruz (véase **fig. 6**). En esta imagen se observa solo la parte superior del edificio liberada de vegetación, el resto, la base, las escalinatas y las alfardas, se encuentran todavía cubiertas por árboles tirados y un suelo tropical espeso que rodea toda la construcción. Como en los otros ejemplos que he mostrado hasta ahora, el edificio fue capturado por Désiré Charnay a la horizontal, en donde los altos árboles de la parte trasera, los dos muros, el lateral y el frontal se observan de manera nítida, se distinguen también los perfiles del techo y la crestería, pero no se logran apreciar los detalles de las columnas que los sostienen, sin duda tiene que ver la distancia del aparato con respecto al edificio y el imperativo interés del francés por dirigir lo más posible su mirada hacia la arquitectura.

⁴⁵ Charnay, *Cités et Ruines Americaines*, (Paris: Gallimard, 1863), 222.

Podría decirse que de Mitla a Palenque, Charnay desplazó su interés por los conjuntos ruinosos hacia la arquitectura en su contexto (la ruina). Además enfatizó la pertenencia de la ruina a un universo salvaje, a una suerte de tiempo natural sin historia –desde la perspectiva europea-, a una selva tropical que parecía entonces como arquetipo de una naturaleza primitiva⁴⁶. ¿De dónde viene entonces el interés en Charnay, no por la fotografía, sino por fotografiar arquitecturas ruinosas que aludan a ese “tiempo fuera del tiempo”? Considero que en las fotografías arqueológicas de Charnay la ruina corresponde más a la arquitectura que al sitio arqueológico, se trata de un escenario enmarcado, como mencioné, por la historia y la naturaleza. La ruina es, en primera instancia el vestigio material más masivo que se impone y domina el paisaje, es el recuerdo de aquel tiempo pasado que ha quedado fuera del tiempo⁴⁷, es también la memoria material de un acontecimiento que está vinculado con una historia invariablemente interpretable. Los conjuntos arquitectónicos prehispánicos son un cúmulo de historias, que también pueden ser interpretados de distintas maneras, pero que reflejan una idea global sobre distintos ámbitos, como por ejemplo la organización social, política o religiosa. La ruina es ese recuerdo íntimo y subjetivo, es esa imagen salvaje, aún no tocada por las manos del hombre contemporáneo para llevar a cabo una labor de restauración o conservación. En este sentido, cuando hablamos de una intervención encaminada hacia la restauración o de una labor de conservación, podríamos hablar de una transformación en los conceptos: la que va de la ruina a lo que llamamos monumento. La ruina es entonces ese testigo material de una cultura aún no intervenido por manos contemporáneas; esa es la imagen que nos viene a la mente procedente de nuestra memoria visual marcada por nuestra experiencia. En términos arqueológicos la ruina es, desde mi perspectiva, aquella que conlleva la relación arquitectura-historia-naturaleza, aspectos que para mí, juegan un papel importante en su construcción.

⁴⁶ Véase Philippe Roussin, “Le Mexique: archéologie et société. Découverte d’une mythologie”. *Photographies* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1984), 104.

⁴⁷ En latín *monumentum* quiere decir “recuerdo”.

El registro de este tipo de vestigios con novedosos métodos de aproximación y una naciente científicidad, se dio en Egipto, en los inicios del siglo XIX. Fue *La Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* quien llevó a cabo una expedición de largo aliento que dejó aún más imágenes e interpretaciones acerca de los espacios ruinosos, pero también, un gran banco visual que sirvió a los viajeros e interesados a acrecentar su experiencia visual. De esta comisión hablaré a continuación.



Fig. 1. Désiré Charnay, vista de Mitla, 1863. *Cités et Ruines Américaines...*



Fig. 2. Détails de l'architecture près de Thèbes, 1809. *Description de l'Égypte...* Vol.II.



Fig.3. Portada del libro *Ciudades y ruinas americanas*, 1863.



Fig.4 . Désiré Charnay, Vista de Mitla, 1863. *Ciudades y ruinas americanas.*



Fig. 5. Désiré Charnay, Pirámide del Adivino en Uxmal, 1863. *Ciudades y ruinas americanas...*



Fig. 6. Désiré Charnay, Templo de la Cruz en Palenque, 1863. *Ciudades y ruinas americanas...*

|

Capítulo II

La Commission Scientifique et Artistique d'Egypte. Una expedición de largo aliento.

El interés por el pasado material del Hombre tocado por el tiempo y por el propio Hombre. Es lo que justamente llevaría a los exploradores, sabios y artistas, a establecer nuevas preguntas y a hacer uso de otros métodos como el dibujo, la pintura, el grabado o la fotografía para aproximarse a los espacios ruinosos. Cabe destacar que a inicios del siglo XIX no sólo hubo vestigios que se representaron de manera individual, sino que fueron también representados bajo el cobijo de una institución, esto nos habla de otros intereses y de otras intenciones detrás de las imágenes que tienen que ver con el registro y la difusión. Al institucionalizar los acercamientos a los hallazgos en un corpus visual no solo se recurrió a preocupaciones artísticas y estéticas, sino que también se llegaron a observar con mirada científica para ese momento y en ese contexto. Una mirada que generalmente fue apoyada por los países en plena expansión territorial, como lo fue el caso de Francia. Dicha manera de institucionalizar las prácticas de investigación de los restos materiales supone el indicio de un canon de representación de los vestigios, el cual se comenzó a consolidar a lo largo del siglo XVIII y tomó forma de manera más contundente a principios del XIX. En este sentido, la *Déscription de l'Egypte* difundió nuevas formas de ver aquellas *ruinas* frente a aquellas otras que habían sido interpretadas anteriormente desde las fronteras del coleccionismo y la anticuaria. Con esta descripción se dio a conocer de manera visual un pasado material a través de representaciones que fueron fuertemente influenciadas por las prácticas científicas, artísticas y académicas ejercidas por personajes europeos. Si bien se institucionalizaron las formas de acceder a estos sitios, de registrar los hallazgos y explorarlos, cabe destacar que también algunos objetos fueron transportados a los recintos que se convertirían a lo largo del siglo XIX en los museos de antigüedades de Europa.

El trabajo en Egipto marca uno de los hitos de la anticuaría en su paso hacia un proyecto de investigación de carácter científico-arqueológico respecto a los restos materiales del pasado. En esta empresa de exploración e investigación mayor, Bonaparte estuvo acompañado por una gran cantidad de militares y marinos⁴⁸. También lo acompañaron varios personajes que se distribuyeron en distintos barcos, iba el matemático Jean Baptiste Joseph Fourier, el mineralogista Déodat Guy Gratet de Dolomieu y el artista y botánico Pierre Joseph Redouté y muchos más de sus cercanos, como el artista Dominique Vivant Denon⁴⁹. Este grupo militar, científico y civil llegó a Alejandría el 2 de julio de 1798. Los militares tomaron inmediatamente la ciudad y los sabios desembarcaron para buscar, como la mayoría, comida y alojamiento⁵⁰. El establecimiento en Egipto de éstos y muchos más miembros, prestigiados profesores y alumnos de *L'École Polytechnique de Paris*, permitió entonces la creación de la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* en cuanto los militares comandados por el emperador conquistaron El Cairo. Este lugar fue la base permanente desde donde se coordinaron las actividades para esta nueva campaña militar y científica. La creación de esta comisión no solo marcó el camino de la invasión del territorio egipcio, sino que también propició e impulsó, así como con los trabajos de los españoles en Pompeya y Herculano, además de los de Winckelmann en Italia, un verdadero cambio en la historia de la arqueología mundial que influiría, a su vez, en el trabajo de algunos exploradores de la segunda mitad del siglo XIX en México.

⁴⁸ En la *Déscription de l'Égypte*...se menciona que salieron del puerto de Toulon trescientos buques el 18 de mayo de 1798 y otros de los puertos de Gênes, Ajaccio y Civitavecchia. En total eran 365 buques, 50 batallones y 28 escuadrones, con un poco más de 36800 hombres, entre ellos 500 civiles, de los cuales 167 eran matemáticos, astrónomos, naturalistas, ingenieros de minas, dibujantes, hombres de letras, impresores y arquitectos. Partieron con 1250 caballos y 170 cañones y llegaron el 28 de julio del mismo año a Alejandría. (Véase Napoleón Bonaparte, *Description de l'Égypte* (Paris:TASCHEN, 2007), 7-8.

⁴⁹ Véase a Bob Brier, "Napoleon in Egypt", en *Archaeology* (Estados Unidos:1999), 62.

⁵⁰ Un arquitecto de apellido Norry escribió: "El calor excesivo que hacía, los malos alimentos que comíamos, el agua de las cisternas, la insalubridad y el gusto agrio nos daban náuseas, los mosquitos que nos devoraban noche y día, todo eso nos hizo del primer mes de la ocupación, una estancia horriblemente incómoda". (Véase Emmanuelle Hubert, "Napoléon Bonaparte et L'égyptologie", en *Revista Archeologia* (Paris: N.28 Mayo-Junio, 1969),59.

Es importante mencionar que en el siglo XVIII Egipto comenzaba a ser objeto de varios estudios. Religiosos, diplomáticos y exploradores remontaban el Nilo en la búsqueda de nuevos encuentros culturales. Por ejemplo, el cónsul de Francia en el Cairo, Benoît de Maillet (1656-1738), publicó en 1735 una *Description de l'Égypte contenant plusieurs remarques curieuses...*⁵¹ que dio lugar a tres ediciones en un año⁵². En esta obra Benoît de Maillet abordó diversos ámbitos de la cultura egipcia y describió su asombro por las arquitecturas piramidales:

Les environs du Caire vont nous offrir des spectacles qui ne sont, ni moins grands, ni moins dignes de votre curiosité que tout ce que vous avez vu jusqu'ici. Je parle de ces fameuses Pyramides qui firent l'admiration de toute l'Antiquité, et qui ont été mises au nombre des sept merveilles que l'on a comptées dans l'Univers. Je sais qu'il se trouve, et qu'il se trouve encore aujourd'hui, même parmi les personnes les plus éclairées, des gens qui ne regardent ces monuments célèbres que comme des masses informes de pierres entassées les unes sur les autres sans beaucoup d'art, capables d'étonner peut-être un vulgaire ignorant, qui ne manque jamais de se laisser prévenir par des choses grandes, de quelque nature qu'elles puissent être, et de faire admirer la puissance, ou même la folie des Monarques qui épuisèrent leurs trésors pour la construction de ces ouvrages prodigieux. Pour moi, qui ai vu de près ces monuments superbes de l'ancienne grandeur, qui rendit autre-fois l'Égypte si célèbre, qui non content d'en parcourir les dehors, ai voulu visiter avec soin les coins et les recoins les plus cachés de leur intérieur; j'avoue que je n'ai pu m'empêcher d'être frappé de la magnificence et de la grandeur qui éclatent de toutes parts dans ces édifices si vantés, et que je ne reconnois qu'avec admiration, l'habileté des Architectes qui présiderent à l'exécution de cette grande Entreprise⁵³.

⁵¹ El título completo de esta obra es: *Description de l'Égypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce païs, sur les monuments anciens, sur les moeurs, sur le gouvernement et le commerce, sur les animaux, les arbres, les plantes*. Fue publicado en Francia en la casa editorial de Isaac Beauregard en 1735.

⁵² Véase Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte* (France: Éditions du Seuil, 2006), 31.

⁵³ Véase: Benoît de Maillet. *Description de l'Égypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce païs, sur les monuments anciens, sur les moeurs, sur le gouvernement et le commerce, sur les animaux, les arbres et les plantes* (France: chez Isaac Beauregard, Ashmolean Oxford Museum, 1735), 271-272. "Los alrededores del Cairo van a ofrecernos espectáculos que no hacen, ni menos grandes, ni menos dignos de su curiosidad que todo lo que han visto hasta aquí. Hablo de estas famosas pirámides que hicieron la admiración de toda la Antigüedad, y que hicieron parte de las siete maravillas que contamos en el Universo. Yo sé que encontramos, y que encontramos aún hoy en día, incluso entre las personas más cultas, gente que solo observan estos célebres monumentos como masas informes de piedras amontonadas unas sobre otras sin mucho arte, capaces de sorprender quizás a un vulgar ignorante, quien no falta jamás de dejarse asombrar por las cosas grandes, de cualquier naturaleza que estas sean, y de admirar la fortaleza, o hasta la locura de los Monarcas que agotaron sus tesoros para la construcción de estas obras prodigiosas. Para mí, quien ha visto de cerca estos soberbios monumentos de la antigua grandeza, que convirtió en otro tiempo a Egipto tan célebre, que no contento con recorrer las afueras, quiso visitar con cuidado los rincones más escondidos de su interior; admito que no pude dejar de estar admirado por la magnificencia y la grandeza que estalla por todas partes en estos edificios tan alabados, y que solo reconozco con admiración, la

También describió numerosos paisajes y formas de construcciones:

Il y a plusieurs Pyramides en Egypte; mais les plus belles, les plus entieres, les plus grandes, sont celles qu'on rencontré vis-à-vis, à l'Est de ce que nous appellons le Vieux Caire, elles sont les plus Septentrionales de toutes celles qui existent aujourd'hui en Egypte, et les plus voisines du Delta. Elles sont situés sur la rive gauche du Nil, sur le penchant solide d'une colline de pierre solide, à la hauteur d'enviro deux-cents cinquante pieds où le Nil arrose avec ses eaux, s'élevent les Pyramides sur un terrain qui a été aplani à la Pointe du marteau, et que l'art des hommes a rendu parallèle à l'horizont.⁵⁴

Una de las expediciones más exaltadas financiadas por el Estado Francés, fue evidentemente la realizada por Napoleón Bonaparte en Egipto durante los años de 1798 a 1801. Ésta no solo fue una de las expediciones más importantes en términos de documentación, sino que como he mencionado, es fundamental para entender cómo es que se dio el tránsito entre la anticuaria y la arqueología. Y si la expedición francesa de Napoleón Bonaparte ha dado una cantidad considerable de textos, estudios y comentarios, es porque aún “solicita de manera excepcional el imaginario de los occidentales”⁵⁵. En este caso no entiendo a la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* sólo como un objeto de estudio o una fuente, sino que considero que esa labor de exploración sentó los precedentes no sólo de la arqueología en México, sino también de un proceso que tiene que ver con la institucionalización y el nuevo significado histórico de los vestigios arqueológicos, así como de los monumentos; es decir, fue fundamental en la consolidación de la idea de las *ruinas* vistas como objetos y espacios en el imaginario decimonónico.

habilidad de los Arquitectos quienes presidieron la ejecución de esta grande empresa”. Traducción de OMMS.

⁵⁴ “Hay varias Pirámides en Egipto; pero las más bellas, las más enteras, las más grandes, son aquellas que se encuentran enfrente, al Este de lo que nosotros llamamos el Viejo Cairo, son las más septentrionales de todas aquellas que existen hoy en Egipto, y las más cercanas al Delta. Están situadas sobre la ribera izquierda del Nilo, sobre la pendiente sólida de una colina de piedra sólida, a la altura de aproximadamente doscientos cincuenta pies donde el Nilo riega con sus aguas, se levantan las Pirámides sobre un terreno que fue aplanado a punta de martillo, y que el arte de los hombres convirtió paralelo al horizonte”. Traducción de OMMS. Véase Benoît de Maillet. *Description de l'Égypte*, 277.

⁵⁵ Robert Solé menciona que: “c'est parce qu'elle sollicite de manière exceptionnelle l'imaginaire des Occidentaux”. Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte* (France: Éditions du Seuil, 2006), 7.

Hacia finales del siglo XVIII, Francia tenía un enemigo importante: Inglaterra, ya que los galos habían ayudado a las colonias inglesas en América a independizarse. Esta tensión política entre Inglaterra y Francia, existente desde el medievo, terminó por dirimirse finalmente, pero no en territorio europeo; en su lugar se decidió llevarla a cabo en el Valle del Nilo porque para Bonaparte era esencial conquistar Egipto. Si Bonaparte hacía la guerra en ese país, podía cortar la ruta Inglesa a la India, (un comercio que beneficiaba enormemente a los ingleses) y, por supuesto, si ese flujo de mercancías y capital se interrumpía, se afectaría al comercio inglés y con ello el financiamiento de sus tropas en Europa. De esta manera Bonaparte podía quitarle a los ingleses todas las posesiones del Medio Oriente y podía también llegar a ser quien controlara los canales comerciales del Mar Rojo; haría abrir el Istmo de Suez y tomaría todas las medidas necesarias para asegurar la libre y exclusiva posesión del Mar Rojo para la República Francesa, a la vez que trataría de mantener una buena relación con el Gran Señor de Constantinopla. Podría decirse que la conquista de Egipto era solamente la primera etapa de una operación más ambiciosa, porque Bonaparte había previsto ayudar a Tipoo Sahib, sultán de Mysore en el sur de la India, quien luchaba contra los ingleses y así obligar al ejército británico a dispersarse por el Mediterráneo, el Atlántico, el Mar Rojo y el océano Índico. Según Henry Laurens “La guerra contra Inglaterra tomaría dimensiones de una guerra mundial”⁵⁶.

Es notable que Bonaparte no solamente quisiera invadir Egipto para hacerle daño a los ingleses, sus intereses por adentrarse en este territorio venían de más atrás, ya desde los años de su juventud, Bonaparte veía a este territorio de faraones como seductor, exótico e inquietante⁵⁷. En todo caso, el Medio Oriente era para el futuro emperador el lugar donde se podía realizar un gran proyecto. Al respecto, Bonaparte se había preparado para este tipo de acontecimiento años antes. En 1797 se encontraba en Italia y pidió todo lo que hubiese escrito sobre Egipto: libros, memorias, descripciones, cartas geográficas, y según el historiador Robert Solé “todo lo leyó”⁵⁸, es de imaginarse entonces que una de las obras que no se pudo perder fue la *Description de l'Égypte contenant plusieurs remarques curieuses...* de Benoît de Maillet. El 29 de enero de 1798

⁵⁶ Henry Laurens. *L'Égypte* (Paris: Armand Colin, 1989), 32.

⁵⁷ Véase Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte*, 21.

⁵⁸ Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte*, 14.

Bonaparte escribió una carta a su aliado Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, ministro de Relaciones Exteriores de Francia, en donde dice:

Je ne veux pas rester ici, il n'y a rien à faire. Ils ne veulent rien entendre à rien. Je vois que, si je reste, je suis coulé dans peu. Tout s'use ici, je n'ai pas assez de gloire. Cette petite Europe n'en fournit pas assez. Il faut aller en Orient, toutes les grandes glories viennent de là⁵⁹.

Otro de los personajes que se unieron a la causa de Bonaparte fue Claude Louis Berthollet (1748-1822). Figuraban igualmente Louis Jean-Marie D'Aubenton (1716-1800) médico, anatomista y naturalista, Antoine de Jussieu (1686-1758), médico, naturalista y botánico. Así como también, entre otros personajes de renombre, Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet de Lamarck (1744-1829), uno de los grandes nombres de la época en la sistematización de la Historia Natural, cercano en su influencia a Linneo, el conde de Buffon y el propio Cuvier. Éstos y otros sabios fueron el emblema de una Francia post-revolucionaria, un país que para ese entonces proclamaba la alianza del poder con el saber prohijado por la Ilustración. Bonaparte quería llevar a Egipto un gran número de sabios de todas las disciplinas y formar sobre el terreno una verdadera academia, en otras palabras, un verdadero proyecto de investigación, independientemente de los avatares bélicos, los cuales darían sus propios resultados.

⁵⁹ Louis-Antoine Bourrienne. *Mémoires de M. de Bourrienne* (Paris: Ladvocat, 1829, Tomo II), 34. "Ya no quiero quedarme aquí, no hay nada que hacer, nadie quiere entender nada, veo que si me quedo, voy a irme de a poco, aquí no tengo bastante gloria. Esta pequeña Europa no me llena demasiado. Es necesario ir al Oriente, todas las grandes glorias vienen de allá." Traducción de OMMS.

2.1. Los integrantes de la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte*

El historiador Robert Solé menciona que la lista exacta donde aparecen los sabios y artistas de la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* nunca ha sido conocida con precisión⁶⁰. Se conoce una media docena de listas que son muy diferentes entre sí, tanto en lo que se refiere a los nombres registrados como en lo que respecta a las profesiones indicadas. Sin embargo, la lista más comúnmente citada por él es la de un pagador llamado Estève, publicada en su obra *Les Savants de Bonaparte*⁶¹. Según Solé, Estève redactó la lista durante la travesía entre el puerto de Toulon y Malta⁶². En total, Solé y la publicación de la *Description de l'Égypte* de la editorial TASCHEN⁶³ cuentan entre sabios y artistas, 167 miembros: 21 matemáticos, 3 astrónomos, 15 naturalistas y minerólogos, 17 ingenieros civiles, 15 geógrafos, 4 arquitectos, 3 ingenieros constructores de buques, 8 dibujantes o pintores, 1 escultor, 10 artistas mecánicos, 10 hombres de letras y secretarios, 3 personas que manejaban la pólvora y el nitrato, 15 cónsules e intérpretes, 9 oficiales de salud, 9 guías, 22 impresores y 2 músicos. Sin embargo, en una lista más precisa establecida por Henry Laurens⁶⁴, sí se encuentran los nombres de quienes formaron parte de esta *Commission* integrada también por anticuarios y arquitectos, entre otros oficios⁶⁵.

⁶⁰ Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte*, 495. Solé solo menciona dos, la que se refiere a la realizada por un pagador llamado Estève y a la que publicó Jean- Édouard Goby en el *Bulletin de l'Institut d'Égypte* en 1957.

⁶¹ *Les Savants de Bonaparte* (France: Éditions du Seuil, 1998).

⁶² Robert Solé. *Les Savants de Bonaparte*, (France: Éditions du Seuil, 1998), 495.

⁶³ Bonaparte, Napoleón, *Description de l'Égypte* (Paris: TASCHEN, 2007).

⁶⁴ Henry Laurens, *Les origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte* (Paris: Ed. Isis, 1987), 42.

⁶⁵ A saber: 4 geómetras: Corancez, Costaz, Fourier y Monge. 1 químico: Berthollet. 3 astrónomos: Nouet, Quenot y Méchant. 3 literatos: Denon, Lerouge y Parseval Grandmaison. 1 economista: Gloutier. 1 antiguo caballero de Malta: Saint-Simon. 2 anticuarios: Pourlier y Ripault. 8 intérpretes: Belleteste, Delaporte, Fatala, Jaubert, Lenoble, Panhusen, Raige y Réal. 7 cirujanos: Dubois (Antoine), Dubois (Isidore), Labatte, Bessières, Dewevres, Lacipièrre y Pouqueville. 3 farmacéuticos: Boudet, Roguin y Rouyer. 7 naturalistas: Raffeneau-Delile (Alire), Dolomieu, Geoffroy Saint-Hilare, Nectoux, Savigny, Coquebert de Montbret y Gérard. 4 arquitectos: Balzac, Lepère, Norry y Protain. 8 artistas: Castex, Dutertre, Fouquet, Joly, Redouté, Rigel, Rigo y Villoteau. 5 ingenieros de minas: Cordier, Descotils, Bernard, Dupuy, Rozière. 14 ingenieros geógrafos: Bourgeois, Faurie, Jacotin, Leduc, Levesque, Simonel, Testevuide, Bertre, Coraboeuf, Dulion, Jomard, Laroche, Lecesne y Pottier. 14 ingenieros de puentes: Arnollet, Bodard, Chabrol de Volvic, Duval, Faye, Fève, Girard, Jollois, Lancret, Le Père (Gratien), Le Père (Jaques-Marie), Raffeneau-Delile (Adrien), Saint-Genis y Thévenot. 3 especialistas en pólvora: Champy (Jacques-Pierre), Champy (Nicolas) y Le Brun. 3 ingenieros mecánicos:

Cabe destacar que los integrantes de esta *Commission* cubrieron amplios aspectos en cuanto a la interpretación y documentación de vestigios, su cobertura resultó efectiva y los avances en las técnicas de registro y exploración fueron tan productivas, que hasta la fecha siguen presentes en el imaginario de la arqueología mundial. Por ejemplo, una de las actividades que realizaron en Egipto fue lo que hoy en día, en el lenguaje arqueológico, se le llama “prospección arqueológica” o “recorrido de superficie”, el cual consiste en transitar por un terreno en donde se supone la presencia de algún objeto o espacio antiguo y tratar de observar, sobre su superficie, algunos fragmentos que pudiesen ayudar a ubicar algún elemento o espacio arquitectónico más grande. En este sentido, este tipo de recorrido fue experimentado por Gaspard Monge (1746-1818), uno de los sabios-viajeros que estuvieron en Egipto y que exploró, entre otros monumentos, la pirámide de Keops. Él recorrió en compañía de sus guías o “lazares” –y en algunas veces en compañía del propio Bonaparte– extensas distancias en busca de algún vestigio antes de llegar a los espacios monumentales, trazando rutas de acceso y estudiando los restos que encontraba a nivel superficial. Gaspard Monge se convirtió en el primer presidente del Instituto de Egipto fundado en 1789. Es interesante mencionar que por órdenes de Bonaparte Monge se apropió de tres imprentas del Vaticano, las cuales sirvieron para imprimir algunas de las láminas de los primeros ejemplares de la *Déscription de l'Égypte...*⁶⁶ Justamente en esas imprentas el impresor Marc-Aurel imprimió el 29 de agosto de 1798 por primera vez el primer periódico publicado en tierras africanas: *Le Courrier de l'Égypte*, dirigido por el matemático Joseph Fourier⁶⁷.

Cécile,Conté, Lenoir. 3 ingenieros constructores de navíos: Boucher,Chaumont y Gresle. 12 alumnos de la Escuela Politécnica: Alibert, Bouchard, Bringuier, Caristie, Chabaud, Dubois-Aymé, Favier, Moline de Saint-Yon, Moret, Picquet, Pottier,Regnault y Villiers du Terrage. 5 alumnos más: Duchanoy, Fuseau, Viard y Vincent. 9 artistas mecánicos: Adnès (Père-Onésime), Adnès fils, Aimé, Cirot, Collin,Couvreur, Desfours,Hassenfratz y Hérault. 27 impresores: Ansiglione, Baudouin,Besson,Boulanger, Boyer, Carré, Damougeot, Dominicis, Dubois,Eberhart, Galland, Garreaux, Jardin, Laporte, Lethioux, Lindenman, Maccagni, Marcel, Marlet, Mesabki, Pellegrini, Puntis, Renno, Rivet, Roselli, Rugua y Véry. Y dos personas que se quedaron en Malta: Arnault y Regnaud de Saint-Jean d'Angély. Henry Laurens, *Les origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte*, (Paris: Ed. Isis.Estambul, 1987), 48.

⁶⁶ Véase Jean-Édouard Goby, “La composition du premier Institut d'Égypte”, en *Bulletin de l'Institut d'Égypte* (Paris: Tomo XXIX, 1949),117.

⁶⁷ Este aparecía cada cinco días en un formato de 21,5 por 15,5 centímetros con cuatro páginas y era distribuido a las tropas y vendido a los civiles. En el se filtraban las noticias concernientes a Egipto y al extranjero con el objetivo de entretener y aumentar la moral de los franceses, ya que la comunicación con Francia estaba casi rota. En este pequeño periódico se abordaban temas

Durante esta incursión también se llevaron a cabo algunos intentos de lo que hoy llamamos “calas de aproximación”, una técnica que consiste en realizar zanjas de manera sistemática y a una determinada distancia del elemento arquitectónico antiguo para poder estudiar diversos aspectos, tales como la forma de la estructura, el estado de conservación y si es el caso, podría llegar a perforarse el monumento para observar si existen otras etapas constructivas, algún objeto o entierro en su interior. Evidentemente que en el contexto de la Comisión de Egipto, las zanjas que hicieron para aproximarse a la Pirámide no eran más que “pozos de saqueo”, como se les conoce hoy en día en el lenguaje arqueológico. Estos pozos tienen características distintas ya que se relacionan con la intervención directa y no sistemática del monumento, con el fin de encontrar algo de valor en su interior. Sin embargo, aunque se haya tratado de un método de acercamiento no del todo científico para nuestra actualidad, creo importante considerar que hubo un interés por registrar, conocer, tratar de interpretar, conservar y difundir lo que se encontraba, independientemente de si se apropiaron o no de lo encontrado. Gaspard Monge describe lo siguiente cuando incursionó con otros viajeros, incluido Bonaparte, en la Pirámide de Keops:

On a fait une sorte de trou dans la Pyramide de Kheops, on a vu qu'elle a conservé dans sa partie haute la Pierre lisse qui la recouvrait entièrement à l'origine. Pour pénétrer dans cette Pyramide, il faut se mettre à plat ventre. Bonaparte, qui juge cette posture incompatible avec son rang, renonce à la visite. À la sortie je lui raconterais: "Il faut se déshabiller jusqu'à la chemise avant d'entrer pour ne pas périr de chaud dans l'intérieur" Chacun a sa bugie. On allume les flambeaux pour en Caser les chauves-souris et pour s'éclairer. À un certain passage, fort bas, fort étroit et assez long on se met ventre à terre, on a pénétré ainsi dans la dernière demeure d'un maître de l'Égypte.⁶⁸

diversos como la celebración de fiestas, espectáculos callejeros y algunas noticias sobre el estado de las tropas en el territorio egipcio. Véase Robert Solé, *Bonaparte à la conquête de l'Égypte* (France: Éditions du Seuil, 2006), 134-135.

⁶⁸ Edme Jomard, *Souvenirs sur Gaspard Monge et ses rapports avec Napoléon* (France: 1853), 59. “Hicimos una especie de hoyo en la Pirámide de Keops, vimos que conservaba en su parte alta la piedra lisa que la recubría enteramente de origen. Para penetrar en esta pirámide, hay que ponerse boca abajo. Bonaparte, quien juzga esta postura incompatible con su rango, renuncia a la visita. A la salida le cuento que “hay que quitarse hasta la camisa antes de entrar para no perecer de calor en el interior”. Cada uno tiene su vela. Prendimos las antorchas para cazar los murciélagos y para alumbrarnos. En un cierto pasaje, muy bajo, muy angosto y demasiado largo nos pusimos boca abajo, penetramos así en el último hogar de un jefe de Egipto”. Traducción de OMMS.

Ya sea por el exotismo del territorio o por la primicia del acercamiento estético-arqueológico, las antigüedades egipcias fueron vistas como una fuente de información y como un territorio lleno de incógnitas inigualadas hasta esa fecha. Y cabe señalar que la labor de esa Comisión científica se vería reflejada a su vez en el México decimonónico en las expediciones y comisiones de origen francés que se adentraron a la exploración de las ruinas mexicanas.

Al inicio, los miembros de la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* eran empleados en las tareas administrativas, pero después de que Louis Cafarelli, un general de brigada, hiciera un gran descubrimiento, al parecer el hallazgo de un gran templo, todo cambió. Bonaparte dio entonces la orden de facilitar a los sabios la exploración del país, permitiendo a los voluntarios unirse, si ellos querían, a los movimientos de la armada. Buena iniciativa, aunque muy pronto tuvo sus inconvenientes, ya que los hombres de ciencia reclamaban la protección y el tiempo suficiente para dedicarse por completo a sus estudios, mientras que los soldados, tenían que dedicarse sólo a las actividades bélicas; de hecho para los militares, los sabios y científicos eran unas “bocas inútiles”⁶⁹ pero aún así había que protegerlos. Cuando un ataque se producía gritaban: “los asnos y los sabios al centro!”⁷⁰ antes de alinearse en forma de cuadrado. Algunos de los sabios que formaron parte de esta *Commission* fueron personajes peculiares que pertenecían a una época en donde se comenzaba a reconocer en los restos materiales extranjeros un pasado al cual el hombre blanco europeo no pertenecía, pero por los cuales se interesaban como si fueran propios.

De los aproximadamente 160 miembros de la *Commission* que albergaba a los sabios y a los artistas (Comisión de Ciencias y Artes), al menos 25 murieron en Egipto por diversas razones, según Henri Laurens dice que: Bodard, Bringuier, Champy, Coquebert de Monbret, Hérault y Lerouge murieron a causa de la peste. Duval, Testevuide y Thévenot fueron asesinados. Chabaud, Dewevres, Faurie, Fuseau, Joly, Picquet, Saint-Simon y Venture de Paradis perecieron en el transcurso de las batallas. Y

⁶⁹ Jean-René Aymes, “Napoléon Ier et le Mexique”, en: *Travaux de l'Institut d'Études Ibériques Latino-Américaines de Strasbourg* (France: Université de sciences humaines de Strasbourg, 1971), 61.

⁷⁰ Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L'égyptologie”, en: *Revista Archeologia. Trésors des Ages* (Paris: N.28 Mayo-Junio, 1969), 88.

Beauchamp, Cirot, Colin, Dulion, Gloutier, Laporte, Leduc y Panhunsen fueron asesinados bajo diversas circunstancias. A la lista anterior puede añadirse el ingeniero de minas Jean-Marie-Joseph Coutelle (1748-1835), quien desde su llegada a Egipto se sorprendió casi inmediatamente de la belleza de los dos obeliscos de Luxor. Fue él quien hizo comunicar al Instituto de Egipto algunas consideraciones que se deberían tomar en cuenta para transportar uno de esos monolitos. Coutelle pretendía desmontar el obelisco y llevarlo por medio de cuerdas y carruajes hasta la costa, también recomendó que éste fuese cortado en bloques debido al peso y a las dimensiones para transportarlo en barco hasta Francia y después unir, en su nuevo lugar, pieza por pieza⁷¹. Este es un claro ejemplo de las intenciones que tenía Francia para llevar los monumentos de la antigüedad a esta capital imperial, desplazando con ello, a Italia como centro neurálgico de las artes y de la cultura; y curiosamente treinta años después, se tomaron en cuenta algunos de sus comentarios para transportar el Obelisco a París. Y es importante señalar también que las recomendaciones sugeridas por Coutelle para transportar, cortar y pegar de esa manera las piezas, también fueron adoptadas por algunos exploradores del siglo XIX en México que llevaron hacia Europa piezas diversas como estelas y esculturas prehispánicas. Por ejemplo, Augustus Le-Plongeon y Désiré Charnay, éste último desbastó el grueso de una estela maya en el año de 1883⁷², conservó la parte donde encontraban los relieves y la transportó en uno de sus viajes a Francia⁷³.

⁷¹ Méchin Benoist, *Bonaparte en Égypte ou le Rêve inassouvi* (Paris: Ed. Perrin, 1997).

⁷² O. Mauricio Medina Sánchez, *Fotografía del siglo XIX en Chichén Itzá. La visión de tres fotógrafos-documentalistas en la región maya* (España: Editorial Académica Española, 2012), 97.

⁷³ En el antiguo Museo del Trocadero, en la ciudad de Paris, se encuentran varias estelas mayas, ahora se encuentran en el Museo del Quai Branly. Louis Capitan menciona: "Gracias a Charnay, nuestros museos, y especialmente el Museo de Etnografía del Trocadero, se han enriquecido con colecciones incomparables, que cual haya sido el esfuerzo de los sabios que en su seguimiento se lanzaron a la exploración de México, siguen siendo incomparables" Véase: Louis Capitan, "Désiré Charnay" en: *Journal de la Société des Américanistes*, (Paris: Vol. XI, 1919), 71.

2.2. Algunos logros de los científicos en Egipto

Como he señalado, *La Commission Scientifique et Artistique d’Egypte* era de una envergadura inigualable en términos de la cantidad de personas que en ella laboraban, por ende el registro y documentación de los vestigios materiales y culturales fue vasto. Se elaboraron mapas, plantas, cortes, se registraron sitios y se documentaron varios otros, con la ayuda de biólogos y botánicos se registró la fauna, la flora y se dieron a conocer al mundo las antigüedades de aquel viejo territorio en aras de ser invadido a su vez por el Imperio Francés; un imperio que consolidaba su poderío como potencia mundial realizando trabajos de exploración, pero que también se apropiaba de los vestigios a través de diversas labores de investigación, lo cual acrecentaba la propia credibilidad histórica de Francia ante su pueblo. Una credibilidad palpable, material y tangible, y muchas veces vista como trofeos de guerra. Todos estos vestigios se albergaban en el museo más grande del mundo para aquella época: el Museo Napoleón, ahí se mostraban diversos objetos mucho antes de que adoptaran la definición de “arqueológicos” o de “artísticos”.

La multiplicidad de actividades permitieron pasar por la lupa a Egipto. Durante esas labores los “sabios” se apropiaron de vestigios, recolectaron y registraron monumentos, piezas en superficie, monolitos y objetos varios, hicieron dibujos, calcas, plantas, perfiles, etc. Otros se encargaron de estudiar y observar todas las clases de aves y peces de la región, lo esencial era poder observar de qué tipo de fauna y de flora, de geografía, de historia, se estaba apropiando Francia.

Uno de los personajes que llamaron la atención en esta comisión fue Jacques Nicolas Conté (1755-1805), artista e ingeniero, construyó molinos para la fabricación de pan, alimento principal para los franceses en Egipto. Fue conocido porque al igual que muchos otros se dedicó a dibujar los edificios con una gran habilidad a pesar de las grandes carencias con las cuales se enfrentaba. Debido a la escasez de materiales para realizar su trabajo de registro y dibujo, el interés de Conté lo llevó a verse en la necesidad de utilizar instrumentos que lo llevarían a adecuar su acercamiento arqueológico de manera más precisa. En pequeños cilindros de madera introdujo grafito

(una variedad de carbono puro, muy blando, cuyos colores pueden variar del negro al gris oscuro) como materia prima para realizar sus dibujos. Fue así como, por medio de una necesidad surgió un invento más: el *crayon Conté*, instrumento que con el correr del tiempo devino en lo que ahora conocemos comúnmente como lápiz. “De acuerdo con Bonaparte, Conté fue capaz de crear arte francés en los desiertos de Arabia, él tenía todas las artes en sus manos y todas las ciencias en su cabeza”⁷⁴. Por supuesto que la importancia de Conté no sólo fue ir a Egipto e inventar el lápiz, pero ¿quién iba a decir que su invento duraría hasta nuestros días como una herramienta básica para la escritura y el dibujo?. Conté también realizó dibujos de los monumentos y de varios espacios que fueron impresos en las imprentas que llevó Gaspard Monge a Egipto, éstos fueron difundidos en la *Déscription de l'Égypte...* por todo Europa⁷⁵. Inventó también una máquina para poder bombear agua y otra para blanquear las telas. Y con el afán de impresionar a los egipcios y persuadirlos de la superioridad francesa, Bonaparte había decidido poner en el aire un globo aerostático en el Cairo (el 22 de septiembre de 1798), en esta labor también fue protagonista Conté, ya que poseía conocimientos de aeronáutica. El objetivo de este globo era desplazar en el aire a algunos sabios como pasajeros para que desde ahí pudiesen hacer algunos descubrimientos y aportar información⁷⁶. Sin embargo no funcionó como Conté lo había programado⁷⁷. No obstante el mal funcionamiento de este globo, las intenciones de sobrevolar los monumentos antiguos para tratar de registrarlos me parece una tarea revolucionaria en el ámbito del registro arqueológico, una labor que hoy en día es posible gracias a los avances en las tecnologías aéreas y que pretendió ser puesta en marcha por primera vez en Egipto.

La manera de trabajar de éstos y otros personajes marcó la pauta para que los vestigios culturales egipcios fueran vistos con un sentido estético al igual que histórico, como he mencionado, se interesaban por conocer qué papel habían jugado este tipo de monumentos en el pasado, daban testimonio de las formas y técnicas constructivas, del estado de conservación y se registraban para una futura difusión. Fue un proceso de

⁷⁴ Bob Brier, “Napoleon in Egypt”, en: *Archaeology* (Estados Unidos: May/June, 1999), 48.

⁷⁵ Véase François Charles-Roux, *Les Origines de l'expédition d'Égypte* (Paris: Plon, 1910), 84.

⁷⁶ Véase Robert, Solé, *Bonaparte à la conquête de l'Égypte* (France: Éditions du Seuil, 2006), 181.

⁷⁷ Abd-al-Rahman al Jabarti menciona que el globo se incendió y que cayó poco después de haberse elevado. Véase Abd-al-Rahman al Jabarti, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, 1798-1801* (Paris: Albin Michel, 1979), 86-87.

intercambio de ideas, de surgimiento de incógnitas, de aproximación histórica, se trató representar a los monumentos en su verdadero ambiente, es decir, incluyeron tomas y escenarios locales con construcciones complejas en ruinas, sin duda se trataba de espacios arquitectónicos diferentes a los occidentales, los cuales denotaban entre otras cosas, quién se había considerado como el otro o el civilizado a lo largo de la historia frente a lo que para muchos, eran hasta cierto punto, habitantes salvajes en Egipto⁷⁸. Cuando observamos algunas imágenes de esta descripción en Egipto, podemos distinguir varias similitudes, como por ejemplo la presencia humana, la contemplación de los restos materiales, la representación de una destrucción, del olvido y el paso del tiempo; aspectos que tienen una estrecha relación con la construcción de la idea de *ruina*. Ante la contemplación de lo que para muchos era exótico, como los restos antiguos, las técnicas de construcción, los modos de vida y las diferencias culturales, el mismo Napoleón Bonaparte alentaba a sus soldados para la sorpresa y el encanto de lo que veían sus ojos, ellos eran testigos de un encuentro inigualable a pesar de la guerra y el conflicto. Bonaparte se asombró de su empresa y se interesó por el significado de aquellos restos materiales: pirámides, obeliscos, columnas, esfinges, etc. Como he mencionado anteriormente, él mismo fue a visitar algunos monumentos como la pirámide de Keops y la de Kefren acompañado por algunos sabios. Sin duda, sus soldados iban a la batalla, pero había otros que se interesaron y enfrentaron a las incógnitas que guardaban estos vestigios. Queda claro que cada uno de ellos tenía una tarea, sin embargo, independientemente de cuál fuera ésta, Bonaparte no dudó en hacerles notar el interés que éste tenía por las ruinas egipcias y los resultados que esperaba de aquella invasión: *¡Soldados, de lo alto de estas pirámides, cuarenta siglos los contemplan...!*⁷⁹ Gritó Napoleón Bonaparte frente a sus tropas el 21 de julio de 1798 durante la Campaña de Egipto.

⁷⁸ Véase: Roger Bartra, *El mito del SALVAJE* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

⁷⁹ Bonaparte, Napoleón, *Description de l'Égypte* (Paris, TASCHEM, 2007), 9.

Con respecto a la apropiación de los vestigios, esta fue material y cultural, fue una sustracción de lo que se consideraba en Europa exótico y antiguo. Queda claro que Egipto era mucho más que un lugar exótico para Europa, y que la apropiación de restos materiales, de piezas, de espacios y de monumentos, va más allá de un atesoramiento de objetos provenientes de una cultura distinta. Sin embargo, la apropiación de la cual hablo la entiendo como la acción o el resultado de tomar para sí alguna cosa haciéndose dueño de ella, y también la entiendo como aquel hecho que se lleva a cabo dentro de un contexto cultural, que se integra a una época y que pasa de la recolección de las pequeñas antigüedades a integrar un corpus de interpretaciones que a la vez define y consolida al propio objeto de estudio, el cual genera nuevas tendencias y métodos para abordar aquellas ruinas, en este sentido, Egipto era uno de esos lugares, junto con Pompeya y Herculano, de donde provendrían no sólo piezas, sino los cimientos de una metodología de registro que a lo largo de la historia y del tiempo se difundiría por todo el mundo para construir una disciplina llamada hoy en día Arqueología. Egipto fue el lugar en donde se edificaron discursos críticos, científicos, ahí también se comenzaron a definir de manera más concreta argumentos como la exaltación ante todo el reencantamiento, la revaloración y el sentido estético e histórico de todo vestigio, de toda antigüedad. Desde algunos artistas europeos del siglo XVIII, los cuales mencionaré en el siguiente capítulo, se llevó a cabo una representación de espacios antiguos y al pasar el tiempo, también se reprodujeron los espacios y los monumentos de otras culturas, como la egipcia, la mexicana o la maya, las cuales fueron exaltadas a su vez por otros viajeros con el mismo sentido, adhiriéndoles a su vez una parte romántica y contemplativa (la presencia humana, por ejemplo) como sinónimo de encanto y exotismo.

Pasar de las antigüedades al acercamiento a los monumentos con interés científico no fue un proceso fortuito; por un lado tenemos que pensar que los siglos XVIII y XIX fueron periodos en los que el mundo se abrió hacia distintos horizontes culturales. Ya no sólo a partir de las piezas que llegaban a sus manos, sino ahora hacía falta *estar ahí* para ver y sentir la cultura estudiada, relacionarla con lo que se encontraba *in situ* para responder incógnitas, por ejemplo, sobre personajes y hechos históricos, métodos constructivos, descendencia, religión, organización social, etc. Este tipo de inquietudes sirvieron a Napoleón Bonaparte para llevar a cabo una apropiación que

conduciría a su propia cultura expansionista a nuevos territorios a través de la confirmación de un poderío interno. Todo ello se vería reflejado en todas las adquisiciones y sustracciones de vestigios arqueológicos que fueron mostrados y difundidos posteriormente en los museos, los cuales albergaron todas estas novedades culturales procedentes de lejanos territorios que sirvieron como prueba y testimonio de la grandeza de Francia como potencia, no solo en términos bélicos o expansionistas, sino también como una potencia cultural que atesoraba una gran cantidad de obras artísticas. En este sentido, Francia competía con Italia, por ejemplo, que había arrastrado un proceso de estancamiento a lo largo del siglo XVII.

Lo que se divulgó de esta labor arqueológica francesa en Egipto trascendió las fronteras, ya que al regreso de la expedición, se constituyó a su vez otra comisión de ocho miembros para publicar los trabajos con las láminas que habían sido impresas en Egipto. Un volumen de grabados fue presentado a Bonaparte en enero de 1808, y los primeros volúmenes a la venta aparecieron en 1809, editados bajo las órdenes del emperador (véase **fig. 7**). Los volúmenes sucesivos fueron publicados y puestos a la venta por orden del Rey y los últimos, fechados en 1823 pero editados en 1826, lo fueron simplemente por orden del gobierno⁸⁰. La *Déscription de l’Egypte ou Recueil des observations et recherches qui ont été faites en Egypte pendant l’expédition française* es vasta, contiene 10 volúmenes de láminas: 5 dedicadas a la Antigüedad, 2 al Estado Moderno y 3 a la Historia Natural, son 974 láminas en total, 74 a color. Estos diez volúmenes están acompañados de 9 volúmenes de texto : 4 para la Antigüedad, 3 para el Estado Moderno y 3 para la Historia Natural. Existen formatos de 1 metro por 81 centímetros resguardados en diversos museos franceses como el Quai Branly en la Ciudad de Paris, el cual fue consultado para esta investigación y hay otros ejemplares en *Les Archives Nationales de Paris*, aunque también existen reproducciones, de menor tamaño y con menos láminas, en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México.

⁸⁰ Desgraciadamente, entre la bibliografía que he podido consultar no existe la cantidad de volúmenes que fueron publicados desde su primera edición, hasta los editados en 1826.

Las exploraciones que realizaron en Egipto algunos de los integrantes de esta *Commission* marcaron la pauta para ver en los vestigios un interés que a mi parecer iba más allá de lo estético; como ya he mencionado, existieron nuevos acercamientos durante los trabajos de registro y exploración. Mencioné el caso en donde Gaspard Monge realizó un recorrido de superficie y exploró las Pirámides de Guiza en septiembre de 1802 (véase **fig. 8**), la de Keops (véase **fig. 9**) y también la de Kefrén. En la de Keops hizo algunos pozos o zanjas para acercarse a la parte que aún se conservaba intacta y recolectó fragmentos de restos materiales que se encontraban en la superficie, en los alrededores de este monumento. Cabe destacar que este tipo de prospección también la realizó Désiré Charnay⁸¹ y que hasta nuestros días, sigue presente, de manera más sistemática, en las labores arqueológicas. En Egipto también midieron, registraron y dibujaron algunos cortes con sus respectivas escalas e hicieron descripciones sobre el estado de conservación de los monumentos. No sólo podemos hablar sobre la exploración del terreno (el recorrido de superficie o prospección arqueológica), las calas de aproximación y el registro visual (calcas, pinturas, dibujos, cortes, plantas, perfiles etc.), también podemos mencionar que justamente todos estos aspectos que se refieren a la prospección, investigación, registro y difusión de espacios ruinosos nos refiere a un interés que paulatinamente fue construyendo un canon de representación de estos espacios. Posteriormente este canon se verá plasmado en otros lugares del mundo, donde se contaban con vestigios materiales de culturas pretéritas, como es el caso de México.

Encuentro una gran relevancia en los distintos tipos de acercamientos de investigación que se dieron en Egipto, ya que gran parte de estos procesos mencionados fueron retomados y adaptados por diversos personajes que viajaron interesados en las culturas precolombinas y forman parte del precedente inmediato de las actividades arqueológicas realizadas por exploradores del siglo XIX en México. Y es el caso de Désiré Charnay, quien visitó las *ruinas* para conocerlas ya no a través de los libros de

⁸¹ En 1860, Désiré Charnay escaló el volcán Popocatepetl, en su obra *Ciudades y ruinas americanas*, dice: "...Don Luis (Goupil) y yo, armados con un simple palo, nos pusimos a caminar y a registrar la tierra, bastante suelta del lugar, y encontramos restos de huesos humanos y pedazos de vasijas antiguas[...] Don Luis excavaba con su palo y, provisto de un puñal, yo limpiaba con precaución las vasijas porque, medio podridas por su larga permanencia en la tierra, eran de una fragilidad extraordinaria y solo se volvían a endurecer secándolas al sol". Véase Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*. (México, CONACULTA, 1994), 276.

viaje, sino que vino a registrar y estudiar de propia mano algunos aspectos como la arquitectura, las técnicas constructivas, los espacios, los contextos y la historia de aquellos grupos indígenas como los mayas, por ejemplo. Al igual que lo que hizo Gaspard Monge en Egipto, la labor de registro de Désiré Charnay incluyó en muchas ocasiones el dibujo, las calcas, el recorrido de superficie, la vista aérea⁸² y hasta la excavación directa (pozos de saqueo). Otra técnica con la cual se apoyó fue la fotografía, la cual utilizó no sólo para capturar desde su mirada todo lo que consideraba pertinente, sino también para difundir sus encuentros, con un tinte protagonista, romántico y contemplativo con este tipo de monumentos prehispánicos. Evidentemente Désiré Charnay trató primero de que sus imágenes llegaran a Europa, y en concreto a Francia, porque él era de ahí y por otro lado, porque para esas épocas el país galo se había convertido, después de las exploraciones en Egipto, de cierta manera en el punto neurálgico del arte y el conocimiento.

Dentro de esta comisión científica que fue a Egipto bajo las órdenes de Napoleón Bonaparte estuvieron presentes diversas personalidades, sin embargo, en lo que respecta a los acercamientos con las antigüedades y los vestigios materiales, me gustaría abordar de manera más detallada a dos de los participantes más remarcables y cercanos al emperador. Me refiero a Dominique Vivant Denon (1747-1825) y a Edouard de Villiers de Terrage (1780- 1855), el primero fue artista y dibujante y en el momento de la incursión a Egipto contaba con cincuenta años. Podría decirse que Denon fue el personaje típico del periodo del enciclopedismo del siglo XVIII, porque al igual que Alcubierre o Winckelmann por ejemplo, estaba dotado para todas las artes y tenía un gran espíritu aventurero. Dominique Vivant Denon registró lo que veía sobre su caballo durante su estancia en Egipto, ya que como voluntario, acompañaba siempre a los militares en sus combates y movimientos, y de paso, registraba rápidamente los monumentos más interesantes. Al acompañar a los militares, Denon a menudo no tenía el tiempo para poder plasmar lo que observaba, sin embargo, una vez hecho el boceto,

⁸² Cuando estuvo en Uxmal mandó a construir un andamio de más de nueve metros de altura. Véase Désiré Charnay. *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, (Paris: Gallimard, 1863), 377-378.

terminaba su obra en el gabinete, lo que ciertamente implicaba algunos cambios en sus representaciones⁸³.

Denon atravesó gran parte de Egipto galopando y dio a conocer a todos los interesados la importancia de aquél lugar, de sus curiosidades, de sus costumbres y de todo aquello que diera una idea más clara de la cultura egipcia, el historiador Bob Brier dice que Denon “dibujó hasta las rocas, las canteras de granito de donde salieron aquellas figuras colosales, y aquellos obeliscos mucho más colosales aún”⁸⁴. También se dedicó al estudio de los jeroglíficos que en buena medida le sirvieron para darle una idea de la pintura, de las armas, de los muebles, de los utensilios, de los instrumentos musicales, de las ceremonias y hasta de los triunfos de los antiguos egipcios. Cuando Vivant Denon exploró en la Tumba de los Reyes fue capaz de asegurar que los jeroglíficos que allí se encontraban no eran los únicos textos de ese sabio pueblo, y después de haber encontrado en algunos bajo-relieves del Valle de los Reyes a personajes en la acción de escribir, se procuró pues un papiro que llevó a Europa. Cuando regresó a Francia, le presentó a Bonaparte una recopilación de croquis de levantamientos realizados a mano alzada que había hecho de plantas, cortes y medidas con la escala humana. Además, publicó en 1802 una crónica llamada *Voyage dans la Basse et Haute-Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*. El éxito inmediato de esta obra, que alcanzó cuarenta reediciones, se explica por la pasión y la curiosidad del público por la increíble aventura militar; pero también este éxito se debe a la calidad de las descripciones y los grabados de Denon. Si observamos por ejemplo la **fig. 10**, que se refiere a una vista frontal del Templo de Hermópolis, podremos notar que su dibujo a mano alzada es de gran calidad, las columnas del edificio tienen una particular robustez y el punto de vista permite observar el conjunto casi completo, acentuó el centro del edificio para mostrar los detalles de la parte alta y las inscripciones de las columnas de la parte trasera. La luz y las sombras son fundamentales para entender el volumen; las personas a caballo, los acompañantes y los perros, además de todas aquellas personas que se encuentran debajo del alto techo contemplando el edificio son parte de un

⁸³ Su labor fue tan complicada que de hecho: “Dibujaba a menudo sobre sus piernas, de pie y hasta sobre el propio caballo, nunca terminó un dibujo como él lo deseaba y a decir de él mismo, durante un año sólo una vez tuvo una buena mesa en donde poner una regla”. Véase Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L’egyptologie”, 84.

⁸⁴ Bob Brier, “Napoleon in Egypt”, *Archaeology*, (Estados Unidos, May/June, 1999), 32.

marcador de la escala. En el siglo XIX la presencia humana y la contemplación también juegan un papel fundamental en la conformación de la idea de la *ruina*.

El primer cónsul mostró enseguida su interés por enriquecer los datos y poder mostrar de manera más extensa la relevancia de lo que había visto y registrado Denon (véase **fig. 11**), “así que ordenó a Edouard de Villiers y a otros”⁸⁵ ir a la misma región para relevar con precisión los planos de todos los edificios que a su paso encontrarán. Edouard de Villiers de Terrage fue egresado de *L'École Polytechnique de Paris* como muchos otros de sus contemporáneos que fueron a Egipto, llegó al Cairo como ingeniero, con ninguna orientación hacia las antigüedades y mucho menos a los sitios arqueológicos; sin embargo, al inicio de su estancia fue empleado para copiar jeroglíficos. Así descubrió con el tiempo que su verdadera vocación era la aventura y se dedicó a dibujar y copiar en pliegos de papel y en lienzos varios jeroglíficos. Estuvo en el templo de Luxor, donde se admiró enormemente de la precisión con la cual fueron plasmados los jeroglíficos que se encontraban en los dos obeliscos del templo. Su impresión fue tal, que el obelisco que se encontraba a la derecha del templo de Luxor fue llevado a Francia a principios del siglo XIX como prueba del esplendor de la cultura egipcia, hecho relevante que reflejó no sólo el interés por esta cultura, sino un poderío galo que podía hacerse de las riquezas del patrimonio material e histórico de los pueblos que conquistaba. De hecho, es éste mismo obelisco el que forma hoy en día, parte esencial de la plaza de la Concordia, en París. Paradójicamente, algunos de los franceses de esa época creyeron que fue un regalo ofrecido por los egipcios durante el siglo XIX, pero otros, como los historiadores, lo ven como una prueba del poder imperial de Napoleón; un poder que mostraba su visible propósito por impulsar los trabajos arqueológicos y de hacer de Francia el centro de las ciencias y de las artes.

Algunos de los sabios que se enlistaron posteriormente en la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte* lo hicieron por enriquecer su conocimiento estético, arqueológico y arquitectónico de esta cultura, sobre todos los sabios que se consideraban anticuarios y arquitectos, éstos fueron los que mayor provecho sacaron al enlistarse para conocer los espacios antiguos egipcios. También llegaron otros por simple obligación,

⁸⁵ Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L'egyptologie”, 86.

recordemos que antes, cuando el general Bonaparte había decidido conquistar Alejandría, muy pocos de los 38 mil hombres sabían que se trataba de una campaña de conquista. A partir de las labores de excavación se creó el 22 de agosto de 1798 el *Institut d’Egypte*, modelo idéntico a lo que era el *Institut de France*: un Instituto “para la propagación y el progreso de Egipto y el estudio y la publicación de los hechos naturales, industriales e históricos de esta antigua región”⁸⁶. El Instituto pretendía iluminar de alguna manera a Egipto; es decir, asesorar al gobierno egipcio para que se pudiesen estudiar la historia, la industria y los fenómenos naturales del país. Es cierto que llevar a los sabios en una expedición militar seguía obedeciendo al espíritu de la Ilustración, pero en este periodo enciclopédico también una de las principales preocupaciones de Bonaparte era claramente práctica. Él sabía que sus sabios tenían diversas habilidades que le serían útiles al ejército que se encontraba lejos de casa. Como mencioné, muchos eran ingenieros civiles, los cuales podrían construir puentes y fuertes, los demás podrían manufacturar lo que necesitara el ejército para llevar a cabo tal invasión. En realidad Bonaparte tenía los suficientes hombres capaces para hacer lo que hacía falta en Egipto para llevar a cabo su invasión territorial y cultural.

Para el año de 1800 el futuro de la *Commission d’Egypte* y del *Institut d’Egypte* no eran claros, Bonaparte estaba regresando en 1799 a Francia acompañado de Vivant Denon y otros notables para arreglar asuntos de gobierno. Su ausencia en Egipto empeoró la situación ahí. En El Cairo había estallado una gran revuelta y todos los franceses que se encontraban allí recibieron la orden de encerrarse en los fuertes que habían construido antes. En el desarrollo de esa batalla varios de los sabios de la *Commission* murieron de diversas formas: de peste, asesinados, enfermos por las condiciones climáticas y a causa de graves heridas hechas por el enemigo inglés que hacía algunos meses había incursionado en aquel territorio. Los ingleses ya habían invadido y bloqueado el mar y los franceses no tenían manera de escapar, finalmente se tuvo que acceder a firmar en 1801, en la ciudad de Canope, un contrato con los ingleses que parecía más bien un mal acuerdo o un mal entendido. En un inicio, en el artículo 16 de ese contrato se aclaraba que los individuos que formaban parte del *Institut d’Egypte* y la *Commission des Arts* “tendrían que llevarse con ellos todos los papeles, planos,

⁸⁶ Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L’egyptologie”, en: *Revista Archeologia. Trésors des Ages*, (Paris, N.28 Mayo-Junio, 1969), 83.

memorias, colecciones de historia natural y todos los monumentos de arte y antigüedades recolectadas por ellos en Egipto”⁸⁷. Sin embargo, los ingleses no tardaron en retractarse y aclarar el punto como debía ser, así que inmediatamente lo rectificaron y quedó como estatuto que “podrían llevarse solamente los instrumentos de arte y de ciencias que habían traído desde Francia para hacer sus investigaciones en Egipto”⁸⁸. Justa indignación causó a todos los sabios franceses lo que se había firmado con los ingleses, así que, los que habían sobrevivido al ataque, le hicieron saber que todo lo que habían “recolectado” por su cuenta, era de su propiedad, y que no tenía ningún derecho para disponer de “sus” tesoros. Los estudiosos en desacuerdo, no tenían el poder de discutir con el gobierno y la armada ingleses, así que se declararon más listos para tirar al mar la gran suma de sus trabajos, que entregárselos. Poco después lograron que Inglaterra aceptara y que sólo se quedarían en Egipto “las antigüedades más voluminosas”⁸⁹.

Desgraciadamente, al firmar este pacto con los ingleses, la campaña para los sabios y la armada francesa en Egipto se había terminado y con ello se puso en 1801 fin “a la febril e incansable actividad de ciento sesenta y cinco investigadores ligados al cuerpo expedicionario que componían la *Commission d’Egypte*”⁹⁰. Durante más de tres años, (porque la expedición duró treinta y ocho meses –julio de 1798 a septiembre de 1801–), los investigadores franceses recorrieron el Delta y el Valle del Nilo, dibujaron y midieron los antiguos edificios, hicieron planos y copiaron inscripciones en una tentativa inédita de registro y documentación de monumentos antiguos y a su vez incluyeron un reconocimiento estético e histórico. El trabajo de estos personajes interesados en las antigüedades egipcias sirvió entre otras cosas para posteriores investigaciones, ellos fueron quienes recolectaron las huellas necesarias para comenzar a trazar los planos de los templos y los palacios que se encontraban derruidos por el tiempo y la aridez del ambiente. Esto es de suma importancia, ya que nos da cuenta de

⁸⁷ Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L’egyptologie”, en: *Revista Archeologia. Trésors des Ages*, (Paris, N.28 Mayo-Junio, 1969), 87.

⁸⁸ Jean-René, Aymes, “Napoléon Ier et le Mexique”, (France: Université de sciences humaines de Strasbourg, 1971), 57.

⁸⁹ Emmanuelle Hubert, “Napoléon Bonaparte et L’egyptologie”, en: *Revista Archeologia. Trésors des Ages*, (Paris, N.28 Mayo-Junio, 1969), 86.

⁹⁰ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l’intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984), 21.

cómo el registro de los espacios ruinosos sirve no sólo como un recuerdo de aquél vestigio, sino cómo un documento o registro visual se convierte al mismo tiempo en un documento histórico, el cual puede darnos las bases para llevar a cabo, *a posteriori*, procesos de intervención como la conservación, la restauración y la consolidación de un elemento antiguo perteneciente a una cultura generalmente desaparecida, donde el único testimonio es el registro en el tiempo de sus restos materiales. Sin duda esto acentúa el interés y la importancia por este tipo de testimonios visuales y escritos, y aumenta de manera significativa la información, en este caso, de las ruinas egipcias. Sin embargo, este tipo de documentos visuales que sirven como testimonio y después se consideran documentos históricos pueden existir en otras latitudes, por ejemplo en México, realizados por los viajeros del siglo XIX y anteriores, como sucede con las crónicas españolas.

La expedición que se llevó a cabo en Egipto durante el siglo XVIII es, desde mi punto de vista, un proceso con tres intereses principales. Por un lado hubo claramente un intento de invasión militar –más de cincuenta mil soldados y marinos- que tuvo como finalidad sustraer a los ingleses una rica provincia otomana y cortarles la ruta de la India. En segundo lugar, se dio una conquista política para extender hasta África la “gran nación nacida de la revolución francesa”⁹¹ y llevar la civilización a los egipcios, este era el gran pretexto colonizador, ya antes se hablaba de llevar el cristianismo a los paganos. En tercer lugar, existió una invasión e intervención científica que se encargó de explorar con sus medios un país “milenario” a través de los sabios y artistas embarcados en dicha aventura. Por ello asumo que existen dos horizontes de desarrollo histórico, el primero es el que se refiere a las fuentes que se escribieron en aquella época, y el segundo, es el que tiene que ver con la percepción y las formas de aproximación, estudio y registro de los espacios arqueológicos. Éstos aspectos, las fuentes y la aproximación a los vestigios, fueron realizados en su mayoría por anticuarios, viajeros y arquitectos, los cuales sentaron de alguna manera las bases para pensar en que para aquella época puede hablarse de un canon no del todo científico pero tampoco puramente empírico, es decir, podría tratarse de un canon proto-arqueológico sostenido, como mencioné, por el trabajo de anticuarios, arquitectos y viajeros en Egipto. Este canon pasaría a tener quizá

⁹¹ Bob Brier, “Napoleon in Egypt”, en: *Archaeology*, (Estados Unidos, May/June, 1999), 17.

un peso más científico pero igual de empírico durante el siglo XIX, esa es otra diferencia entre lo que se vivió en Egipto y lo que he documentado, al menos de Désiré Charnay durante su estancia en México.

Las opiniones críticas vertidas acerca de esta expedición en Egipto son encontradas. Algunos autores como Benoist-Méchin han afirmado que despertó a Egipto y lo introdujo en la modernidad⁹²; algunos historiadores árabes contemporáneos como Ahmed Youssef, la consideran como la primera agresión occidental moderna contra el Medio Oriente musulmán⁹³, ya que también existieron anteriormente las cruzadas. En todo caso, se trató de un evento que dio como resultado un choque violento entre dos culturas: para Egipto sin lugar a dudas marcó una ruptura que abrió la vía a otro capítulo de su historia. Y para Francia, se trató de un momento esencial y por ende fundamental, ya que gracias a esta expedición, Napoleón Bonaparte logró obtener el poder en París una vez que concluyó su experiencia como “gran Sultán del Cairo”⁹⁴.

Esta labor invasiva y de alguna manera enmascarada por lo científico, dio lugar a intensos y especializados trabajos de investigación como los del comandante Clément de La Jonquière, quien de manera inconclusa publicó entre 1899 y 1907 una obra que versa sobre el plano de la organización militar⁹⁵. Sobre el plano científico, los textos de Jean-Édouard Goby⁹⁶ son claves para comprender la conformación de la propia *Commission* y también del Instituto de Egipto. Hay que mencionar también los textos de Henry Laurens, porque de igual manera forman parte de este bagaje en donde se analiza la creación de la expedición francesa en Egipto y el interés que despertó esta región desde hacía siglos⁹⁷. Desgraciadamente del lado egipcio las fuentes que hablan de esta expedición son mucho menos abundantes, las traducciones del árabe a otras lenguas no son muy comunes en este ámbito. Independientemente de los textos administrativos o

⁹² Méchin Benoist, *Bonaparte en Égypte ou le Rêve inassouvi* (Paris: Ed. Perrin, 1997), 25.

⁹³ Ahmed Youssef, *La Fascination de l'Égypte. Du rêve au projet* (Paris: Ed. L' Harmattan, 1998), 76.

⁹⁴ Robert, Solé, *Bonaparte à la conquête de l'Égypte*, (France: Éditions du Seuil, 2006), 81.

⁹⁵ Clément de La Jonquière, *L'Expédition d'Égypte 1798-1801* (Paris: Éditions historiques Teissèdre, 2003).

⁹⁶ Jean-Édouard, Goby, “La composition du premier Institut d'Égypte”, en *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, (Paris, Tomo XXIX y XXX, 1949).

⁹⁷ Henry Laurens, *Les origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte* (Paris: Ed. Isis, 1987).

——— *L'Expédition d'Égypte* (Paris: Ed. Armand Colin, 1989).

——— *Orientales I. Autour de l'expédition d'Égypte* (Paris: CNRS Éditions, 2004).

jurídicos que han sido exhumados, el único testimonio esencial que se refiere a la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* es el de Abd-al-Rahman al Jabarti⁹⁸, personaje letrado del Cairo que tuvo a bien escribir un diario durante la ocupación francesa. Sin embargo, siempre habrá un enorme desequilibrio entre las fuentes occidentales y las locales, por lo menos en cuanto al acceso a los materiales en árabe en traducción al inglés o el francés, ya no se diga al castellano. Esto genera a menudo una gran falta cuando tratamos de imaginar los sentimientos y experiencias de los egipcios en su propio territorio y no tratar de adivinarla desde la mirada francesa.

Queda claro que la expedición que realizó la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* obedece al contexto histórico, pero también obedece a otros ámbitos culturales que no obligatoriamente se encuentran plasmados en las fuentes escritas. Por ejemplo, el cambio de la mentalidad durante la Ilustración, el enciclopedismo y el Romanticismo. Este proceso en las corrientes de pensamiento reafirmó de igual forma la idea de que las *ruinas* eran vistas como sinónimo de destrucción, de un despojo. Pero también el saqueo y apropiación de los vestigios generó la pauta para que la mayoría de los elementos o restos materiales fueran interpretados y adoptados como parámetros para el estudio y comparación con otras culturas.

La creación de la *Commission Scientifique d'Égypte* por parte de Napoleón Bonaparte, llegó a colocarse en otros niveles de interpretación y método que compitieron, como lo veremos posteriormente, con las exploraciones comandadas por Carlos III en Pompeya y Herculano. En el caso de Egipto hubo varios viajeros que fueron especializándose aún más a medida que los trabajos requerían de especial atención y también, a medida que las antigüedades les despertaban un interés por las formas artísticas y por el contexto histórico en el cual fueron creadas. Se desarrollaron, como he mencionado, otras técnicas de registro como el uso de escalas, vistas, planos y calcas que se representaron en láminas para su impresión, dibujos, pinturas y acuarelas. Y si en los registros durante esa época se recurrió al dibujo, el grabado y la acuarela, para mediados del siglo XIX, después de la invención de la fotografía, ésta también

⁹⁸ Abd-al-Rahman al Jabarti, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, 1798-1801* (Paris: Albin Michel, Traducido y comentado por Joseph Cuoq, 1979).

entraría a formar parte de aquellas herramientas de registro visual válidas para la época en que surgió y que fue muy importante en la labor de exploración que llevó a cabo Désiré Charnay en México.

Como mencioné, se hicieron excavaciones, algunas planeadas y otras un tanto provocadas ante el descubrimiento fortuito de restos materiales sumamente atractivos, se usaron planos y dibujos, se registró la mayor parte de los hallazgos y se publicaron, se diseñó un plan de trabajo, es decir, un “proyecto de investigación” acompañado por cierto, de una invasión. Habría que preguntarnos si no sucedió lo mismo a la llegada de los exploradores del siglo XIX en México. La campaña de Egipto generó un cambio en el discurso, en el acercamiento y en la interpretación de los restos materiales de una cultura, ya que se establecieron acercamientos que anteriormente no se habían dado del todo con un peso que rayara en lo científico, sino que estaba más orientado a la anticuaria y al coleccionismo, esta diferencia hizo que los registros se hicieran aún más verosímiles y que el interés no sólo fuera estético sino también histórico e interpretativo. Es decir, en este caso les importaron las piezas y los monumentos, pero también lo que ellos mismos podían decir; eso hace una diferencia que a mi parecer no tiene comparación con el coleccionismo de curiosidades de principios del siglo XVIII. Por otro lado, gracias a la iniciativa de Napoleón Bonaparte por conformar la *Commission d’Egypte*, se llegó a concretar el sueño de todo explorador de la época: conocer e interpretar al otro a través de sus vestigios. Y sin importar las distancias ni los medios, “el segundo Alejandro el Grande”⁹⁹ logró que aquella *Commission* integrada por los más reconocidos sabios del momento, fuera una institución mundialmente reconocida y fuera también un ejemplo a seguir, en especial para la familia imperial francesa. Por ello, cuando su sobrino, Napoleón III intentó invadir y establecer un nuevo gobierno en México a través de Maximiliano de Habsburgo, creó una nueva *Commission* en el año de 1864. Esta se llamó *La Commission Scientifique du Mexique*; sin duda una influencia directa y uno de los muchos intentos de Napoleón III por realizar una empresa comparable a la de Bonaparte en Egipto y en el mundo. En cierto sentido Napoleón III cargaba con la herencia u obligación personal de crear una institución expedicionaria que recorriera

⁹⁹ Jean-René Aymes, “Napoléon Ier et le Mexique”, en: *Travaux de l’Institut d’Études Ibériques Latino-Américaines de Strasbourg*, (France: Université de sciences humaines de Strasbourg, 1971), 31.

México y que, además, fuese mundialmente reconocida tanto o más que la de su tío Napoleón I en Egipto. Sin embargo, Napoleón III se encontraría con un país en un contexto diferente.

Quisiera concluir este capítulo con una pregunta: ¿cómo entonces se representaron esos vestigios y de dónde pudieron haber venido esas influencias visuales? Para dar respuesta a esa incógnita considero que es importante conocer el trabajo de algunos de los personajes que pudieron haber jugado un papel trascendental en la representación de edificios derruidos. Ya que justamente, podríamos vislumbrar de dónde vienen las construcciones visuales de la ruina egipcia, en este caso, y de donde pudieron haber venido las influencias que marcaron la labor de viajeros como Désiré Charnay. A continuación abordaré a aquellos artistas europeos de finales del siglo XVIII como el prusiano Johan Joachim Winckelmann, los italianos Giovanni Battista Piranesi y Giovanni Paolo Panini y el francés Hubert Robert.

DESCRIPTION
DE L'ÉGYPTE,

OU

RECUEIL

DES OBSERVATIONS ET DES RECHERCHES

QUI ONT ÉTÉ FAITES EN ÉGYPTÉ

PENDANT L'EXPÉDITION DE L'ARMÉE FRANÇAISE,

PUBLIÉ

PAR LES ORDRES DE SA MAJESTÉ L'EMPEREUR

NAPOLÉON LE GRAND.

I - PLANCHES.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE IMPÉRIALE

M. DCCC. IX.

Fig. 7. Portada de la *Déscription de l'Égypte*...1809.



Fig. 8. *Vista de la Pirámide de Giza, 1809. Description de l'Égypte...*



Fig. 9. *Vista de la Pirámide de Keops, 1802. Description de l'Égypte...*



Fig. 10. Vivian Denon, *Vista del Templo de Hermópolis, 1808. Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte...*



Fig. 11. V. Denon *Trabajando en Egipto, 1808. Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte...*

Capítulo III

La representación de espacios *ruinosos* en la obra de Giovanni Battista Piranesi.

Uno de los propósitos esenciales de la anticuaría y la naciente arqueología durante el siglo XVIII e inicios del siglo XIX, fue el de determinar el valor “del trabajo del hombre” a través de los vestigios materiales del pasado. El interés por lo antiguo promovió la consolidación de un nuevo objeto de estudio, de representación, de reflexión intelectual para el conocimiento. Este objeto que formaba parte de la cultura material del pasado, podía presentarse en la forma de vestigio cerámico o lítico, edificio semi-destruido o bien, restos y fragmentos de objetos rituales y domésticos en materiales más perecederos como la madera, la palma o el textil. Estos restos a medio camino entre su forma original y la degradada por el tiempo y los elementos naturales, en particular los edificados en piedra, madera, ladrillo y adobe, se consolidarían como lo que entendemos por *ruina* prácticamente desde el siglo XVIII. Este interés por lo derruido y olvidado por la historia, pero de cierta manera rescatado durante la Ilustración para su revaloración para el conocimiento, se vio reflejado en los trabajos realizados en Pompeya y Herculano, por citar un ejemplo.

En el siglo XVIII, Roma fue el lugar de peregrinaje cultural. Ir a Roma era hacer parte del “Gran Tour” donde viajeros, críticos, artistas y eruditos acudían con la intención de ilustrarse en arquitectura clásica, estatuaria y en los ámbitos histórico-estéticos del buen gusto en general. Uno de los personajes determinantes que se acercaron a ese contexto fue el prusiano Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), entusiasta admirador de la cultura griega. Su obra *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) es un reflejo de sus conocimientos eruditos y de la crítica del trabajo de las bellas artes desde la antigüedad griega hasta los romanos. Se considera en la historiografía del arte, como la piedra de toque del clasicismo europeo. Otro de los personajes que mostró su interés por Roma durante aquel periodo fue Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Nacido en la ciudad de Mogliano Veneto. Estudió arquitectura en Venecia con su tío

Matteo Lucchesi, quien era *Magistrato delle Acque*¹⁰⁰ en la ciudad; allí fue donde descubrió los tratados arquitectónicos de Andrea Palladio y Marco Vitrubio, obras que mostraban la herencia de las formas clásicas. Piranesi tuvo un inquietante interés por los vestigios abandonados, erosionados, fragmentados, acumulados, derruidos y tocados por el tiempo. Se asumía como arquitecto, grabador y arqueólogo, aptitudes que le sirvieron para transmitir este interés, pero también para reactivar estética e históricamente varios de los monumentos romanos.

Fue en Roma donde Piranesi conoció al erudito G.G Bottari y en donde aprendió, con Giuseppe Vasi, la técnica del aguafuerte¹⁰¹, de hecho, con él firmó algunas de sus primeras imágenes. Se trataba de vistas de la ciudad romana que eran destinadas a guías ilustradas como *Le grand Tour*, ediciones que, según las fuentes, gustaban mucho, puesto que se imprimían en grandes tirajes, lo cual permitía a los interesados acceder a este tipo de ediciones a un módico costo¹⁰². Piranesi, al igual que hicieron sus contemporáneos Giovanni Paolo Panini y Hubert Robert, comenzó a realizar los primeros grabados que incluían imágenes de los antiguos edificios romanos en los que se plasmaban aspectos como la escala humana, los fondos, los ambientes y la acumulación de elementos, los cuales contribuyeron a acentuar su carácter de grandiosos. Según Thompson, "Piranesi realizó más de 2.000 grabados, entre reales e imaginarios, de estatuas y relieves de la época romana, así como diseños originales para chimeneas y muebles."¹⁰³. Ejerció poco como arquitecto, aunque el estudio de esta disciplina le permitió dibujar con mayor facilidad; en 1740 se trasladó a Roma junto con Marco Foscarini, enviado del Papa en Venecia. Fue así como las ruinas del imperio romano

¹⁰⁰ Magistrado de Aguas.

¹⁰¹ *Grosso modo* esta técnica consiste en aplicar barniz, antiguamente cera, sobre una plancha de metal (zinc, hierro, acero, latón, cobre...) y dibujar sobre ella. Hecho esto, se introduce en un baño ácido que corroerá el metal por aquellas zonas que se han dibujado. A mayor tiempo de inmersión, o concentración, los surcos se harán más profundos, por lo que al entintar se depositará más tinta dando lugar a líneas más oscuras al imprimir la placa entintada en papel.

¹⁰² A los veintitrés años de edad, Piranesi publicó en 1743 su primera gran serie de estampas titulada *Prima Parte di Architettura e Prospettiva* en donde reveló su maestría como grabador y logró mostrar su gran inventiva en términos de registro y dibujo. En 1761 se convirtió en miembro de la *Accademia di San Luca* y hasta su muerte (1778) se dedicó a realizar reproducciones e interpretaciones de antiguos monumentos romanos, los cuales supusieron una importante contribución para la formación y el desarrollo de la corriente del neoclasicismo.

¹⁰³ Wendy Thompson. "Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)", en *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), 58.

encendieron su entusiasmo y surgió en él la necesidad y el afán de registrarlas y representarlas. En aquel periodo, como todos sabemos, la arqueología como hoy la conocemos, no era aún una ciencia rigurosa, en muchas ocasiones se realizaban exploraciones por medio de un simple saqueo, es decir, lo que hoy en día vemos como una grave extracción de la pieza de su contexto sin documentación, registro o memoria del sitio, condición o situación física en la que se encontraron. Sin embargo, al combinar su afán descriptivo y sus técnicas para la ilustración “Piranesi levantó acta a través del dibujo”¹⁰⁴, de las ruinas romanas y de los hallazgos que se iban produciendo. Muchas de las placas del artista se siguieron imprimiendo hasta principios del siglo XIX y pasaron a la actual Calcografía Nazionale de Roma, fundada por el Papa Clemente XII, donde aún se conservan. También existen grabados de Piranesi en casi todas las bibliotecas antiguas de Europa. En España destacan los fondos de la Biblioteca Nacional y del Museo de Bellas Artes de Valencia, el cual posee más de 800 láminas, casi todas adquiridas en el mismo siglo XVIII. Estos registros hicieron que se construyera en la memoria colectiva europea una manera particular de visualizar la arquitectura del pasado. Este ejercicio de visualización, argumento en esta investigación, logró un alcance importante tocando de cerca las ilustraciones que se hicieron en el siglo XIX incluso de monumentos americanos. Posiblemente llegarían como aliento incluso de las fotografías que hicieron viajeros como Claude Desiré Charnay. El acercamiento particular de Piranesi consistía, en la mayoría de las ocasiones, en una documentación detallada de la arquitectura añadiéndole las diversas geometrías de los conjuntos, además, imprimía su toque imaginativo y una admiración romántica de esta antigüedad clásica. Su visión acerca de estos restos monumentales y escultóricos es esencial para entender no sólo el posterior desarrollo de la documentación arqueológica del siglo XIX, sino para comprender que su sentido de lo antiguo tuvo relación con un corpus histórico vinculado con los vestigios que ayudó a constituir en el objeto de estudio y consideración que aquí llamamos “ruina”.

¹⁰⁴ Wendy Thompson. "Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)" en: *Heilbrunn Timeline of Art History*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), 24.

Puede considerarse a Piranesi como uno de los artistas que fundó una “gramática” para la representación del vestigio arquitectónico y su posterior transformación en *ruina*. Es decir, las proporciones que Piranesi da a los monumentos podrían calificarse de “colosales” con una escala sobrehumana. Entre sus obras destacan los grabados de gran formato que fueron ordenados en libros y exportados rápidamente a Inglaterra y a otros países a modo de *souvenirs du Grand Tour*¹⁰⁵. Piranesi difundió una visión diferente de los vestigios a través de imágenes en donde las proporciones arquitectónicas formaban parte esencial de su labor. Pueden contarse varios grabados de este autor, sin embargo, existen algunos en donde plasmó de manera sobresaliente aquella noción que nos interesa para establecer las constantes de una tradición de representación que llevaría andado el siglo XIX a consolidar una noción canónica de la ruina. Entre otros aspectos visuales, las láminas de Piranesi incluyen: construcciones vistas como desechadas, la acumulación de objetos, construcciones y vegetación, la monumentalidad, el abandono y el olvido en tanto formas de sensación que nos generan estas láminas. Pero también puede visualizarse el tiempo que transcurre sobre el vestigio cuando es cubierto por la naturaleza, dándole a éste un aspecto invadido y por ello arruinado.

Piranesi publicó cuatro volúmenes bajo el título de *Antichità romana* hacia 1756. El grabado II del segundo volumen (véase **fig. 12**) fue realizado con la técnica de “media tinta” en matriz de madera, un proceso muy empleado durante el siglo XVIII que le permitió representar una gran cantidad de detalles arquitectónicos¹⁰⁶. Las estatuas y los

¹⁰⁵ El *Gran Tour* era un itinerario de viaje realizado por los hombres aristócratas de Europa que tuvo su auge a mediados del siglo XVIII. Mas que un simple viaje de placer o una moda pasajera, era un momento fundamental en la formación personal de cada europeo culto. Su importancia residía en poder tener acceso tanto al arte clásico como al del Renacimiento; un *Gran Tour* podía llevar desde varios meses a varios años, dependiendo del presupuesto de cada quien. Aunque el *Grand Tour* fue popularizado por los viajeros ingleses, éstos no eran los únicos que lo realizaban. Las visitas a Italia eran cosa común para los jóvenes alemanes, franceses, españoles y suecos de buena posición. A modo de recuerdos que los viajeros se llevaban de vuelta, se pusieron de moda las vistas de Venecia y Roma de pintores como Canaletto, Gualdí y Giovanni Paolo Panini, así como los grabados de ruinas romanas de Piranesi. Estas obras, junto con los vestigios arqueológicos y demás objetos antiguos, se incluían en el equipaje de los aristócratas y una vez en su país, incidieron en la evolución del arte, tanto en la pintura como en la arquitectura y las artes decorativas de los siglos XVIII y XIX. Véase: A. Floristán, *Historia Moderna Universal* (Barcelona: Ariel, 2007), 287-301.

¹⁰⁶ A esta técnica se le llama también “Mezzo-tinta” o “grabado a la manera nera”. La matriz se prepara con una herramienta llamada verso y se sacan los blancos sobre el negro utilizando un bruñidor. Es necesario conseguir un tono oscuro uniforme en la matriz, ya que con ello se puede ir matizando hasta conseguir el blanco a través de un proceso de bruñido de la superficie. Esta

edificios no tienen ningún orden ni rango histórico, ya que la finalidad de Piranesi no fue describirlos uno por uno, ni hacer una imagen “mimética”, sino mostrar los edificios como una acumulación de sentimientos e historias. En este sentido, a Piranesi no le bastaba con representar los vestigios olvidados o destruidos, sino también era fundamental darles un valor colosal, con una escala sobrehumana, vitalizándo los restos a un grado máximo para otorgarles una vida abrazada por la vegetación.

En esta obra pueden observarse varios aspectos en profundidad, los cuales señalo en orden alfabético para distinguirlos. En primer lugar, la monumentalidad y la acumulación de diversos restos materiales, edificios y esculturas **(a)**. En segundo, la perspectiva en diagonal a un punto de fuga donde éstas diagonales convergen. Sin embargo el espacio de representación queda dividido por el juego de claroscuros, con lo que se logra acentuar el lado derecho de la imagen, en cambio, los primeros planos del izquierdo tienen un sombreado más pronunciado que cubre un campo menor **(b)**. En tercer lugar estaría la escala humana como recurso para denotar, justamente, la monumentalidad de los restos. En la parte inferior se observa la senda, marcada por una piedra miliar **(c)**, como si se tratara de la marca de camino en la historia. Sobre la calzada central, puede observarse a una persona arrodillada ante una urna funeraria¹⁰⁷ **(d)** con dos asas, como si ésta acabase de encontrarla y liberarla de las hojas secas, haciendo un círculo con las manos desde su centro hacia afuera. Lo que justifica esta interpretación es el acontecimiento que se presenta a continuación: podemos observar en la parte baja de la obra a una persona sobre un carruaje tirado por dos caballos, éste es detenido en su trayectoria de manera violenta por la persona que se encuentra frente a él levantando su mano, como si señalara un alto total para no atropellar el hallazgo del hombre arrodillado **(e)**. Se aprecia al personaje del carruaje jalar hacia atrás las riendas de los caballos con la mano derecha hasta hacer un alto total, usa su mano izquierda para intentar mantener el equilibrio¹⁰⁸.

técnica fue utilizada por varios artistas, por ejemplo, el hijo de Piranesi, Francesco Piranesi, quien representó las famosas Vedutte (vistas de la ciudad de Roma). Giovanni Battista Tiepolo y Giovanni Antonio Canal (Canaletto) también recurrieron a ella para evocar la Venecia de entonces. Con esta técnica se ilustraron grandes obras literarias como *El Quijote*, *Werther*, *Orlando* y *La Divina Comedia*.

¹⁰⁷ También llamada urna *cineraria*, del latín *cinis*, *-eris*, ceniza.

¹⁰⁸ A simple vista podría pensarse que esta urna funeraria es más bien una *crátera*, un utensilio con gran capacidad destinado a contener una mezcla de agua y vino con la que se llenaban las

Pueden también distinguirse hacia el interior del camino a más de una docena de personas señalando y observando (casi admirando) algunos vestigios que han sido cubiertos por la vegetación **(f)**. Por ejemplo, se observan a tres de ellas, (del lado izquierdo, entre el busto del hombre con barba y el vaso en primer término), una está señalándoles a las otras personas algunos detalles de los elementos sombreados por Piranesi de manera acentuada. Llama la atención una persona que se encuentra en la parte media-baja de la imagen, es un hombre que detiene su marcha para levantar la cabeza, mira hacia los monumentos que están más iluminados y se toma las manos por la espalda, levanta el pecho y observa los vestigios **(g)**. Esta posición o postura de algunos personajes que dirigen su mirada hacia los vestigios de forma contemplativa, la podemos observar 45 años después de la publicación de *Antichità romana* en algunas representaciones de *La Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* que en su momento abordaré.

Resulta destacable la presencia de hojas y ramas secas que se acumulan en mayor medida en la parte sombreada **(h)**, como si el autor mostrara con ello el transcurrir de un tiempo y de una acción, pero también como si plasmara un espacio donde la gente no hubiese caminado de manera habitual. El viento está representado en la parte superior por el achurado de las nubes y por una suerte de fumarolas que salen por encima de algunos edificios **(i)**. En el suelo puede apreciarse una cantidad considerable de hojas o ramas secas empujadas hacia el lado izquierdo, el más sombreado **(j)**.

Sin lugar a dudas esta vegetación desbordada, el juego de los claroscuros y la presencia humana ante los vestigios materiales del pasado, nos conducen a una premonición: el olvido, el abandono, el paso del tiempo y la muerte. Sin embargo, en Piranesi encontramos la voluntad de acumulación, que produce una sensación de densidad compositiva. La obra de Piranesi en ese sentido difiere de la austeridad (desértica) de las imágenes egipcias, en donde la “ruina” se erige y destaca sobre un casi

copas, ésta se llevaba al lugar de la comida y se depositaba en el suelo o sobre una tarima. El copero administraba el líquido con un cucharón llamado *kyathos* y llenaba las copas de los invitados. Sin embargo, como podemos observar en la imagen, ésta tiene una tapa y dos asas, una *crátera* no tiene estos elementos y cuenta además con un pie para mantenerla estable en el suelo.

“vacío espacial”. En la obra de *La Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* titulada *La Description de l'Égypte...* se observan este tipo de imágenes que no representan el mismo medio ambiente ni la misma cultura, pero que entre otras cosas sí evocan el paso del tiempo, la contemplación, el abandono, la monumentalidad, el olvido y el deterioro, (véase **fig.13**).

En la **figura 13** que se refiere a los colosos de Thèbes pueden apreciarse a tres personas, una de ellas se encuentra sentada junto a un camello (**a**). Por su manera de vestir podríamos decir que se trata de alguien local que acompaña o que guía a los otros dos personajes. La persona que se encuentra de pie frente al primer gigante (**b**) guarda una posición de estudio, de observación más que de contemplación, de hecho, se puede percibir que lleva consigo una especie de carpeta o cuaderno de dibujo en su mano izquierda, esto denota otro tipo de acercamiento al vestigio, un acercamiento más científico que paulatinamente se nutriría con los estudios históricos, culturales y materiales de los visitantes. A la derecha, frente al otro coloso se observa a otra persona realizando una actividad (**c**), tal vez un dibujo, tal vez una pintura, no se distingue, sin embargo está registrando por algún medio aquella enorme escultura antropomorfa¹⁰⁹.

En algunos grabados de *La Antichità romana* de Piranesi y en algunas imágenes de *La Description de l'Égypte* se utiliza la figura humana para dar una noción de escala. Puede observarse otro tipo de aspectos modernos como la vestimenta de los personajes, un elemento que marca la diferencia entre los extranjeros y los habitantes locales, pero que también refleja el tiempo que se representa en las escenas. Se trata entonces de imágenes que juegan un doble papel, por un lado, el de reflejar un pasado a través de los restos materiales y por el otro, el de denotar la presencia humana y el interés que

¹⁰⁹ La imagen muestra dos gigantescas estatuas gemelas esculpidas en grandes bloques de cuarcita que representan al faraón Amenhotep III en posición sedente, sus manos reposan en las rodillas y su mirada se dirige hacia el Este, en dirección al Nilo y al sol naciente. Miden más de 20 metros de altura y presidían la entrada al complejo funerario. Se ubican en la ribera occidental del Nilo, frente a la ciudad egipcia de Luxor, al sur Tebas. Se les conoce comúnmente como Los Colosos de Memnón. Debido a un temblor en el año 27 a.c. su estado de conservación es deficiente, sin embargo, constituían en su momento uno de los complejos monumentales más importantes de la ciudad de Tebas. Véase: Napoleón Bonaparte *Déscription de l'Égypte...* (Paris: TASCHEN, 2007).

causaban este tipo de ruinas en un tiempo presente. (Véase **fig. 14**). En la **figura 14**, un dibujo realizado con grafito por Nicolas- Jacques Conté, las líneas tenues y el sombreado dan volumen a los vestigios y permiten tener una percepción tridimensional de los mismos. Además, nos remiten a un día soleado debido a la proyección de las sombras. Se observa al fondo la pirámide de Giza (**a**) y la Esfinge del lado izquierdo (**b**); puede apreciarse la sombra que despidе ésta y que cubre a seis de las siete personas representadas en el primer plano de la imagen (**c**). Se trata de tres mujeres y cuatro hombres; uno de ellos, se encuentra frente a la Esfinge con una especie de carpeta y un bastón en su mano izquierda (**d**), señala con su mano derecha y muestra los detalles a los demás, quienes lo miran como si escucharan a un anticuario describiendo el vestigio. Este es un aspecto que está relacionado con el registro de los vestigios materiales, los cuales tomaron forma a lo largo del siglo XVIII con este tipo de obras y que evidentemente necesitaban de un guía que explicara lo que se estaba observando. En ellas pueden observarse varios elementos como la presencia de la vegetación y una atmósfera, es decir, la representación de vestigios materiales marcados por características que les inyectan vida. Glorificadas, eternas pero también llenas de misterio, en las ruinas una particularidad está dada por el juego de luces y sombras. Se trata de representaciones que funcionan como un recuerdo material contenedor de una gran fuerza y claridad emotiva, como si fueran actuales a pesar del tiempo transcurrido. En otras palabras, como si estuviesen sucediendo a pesar del deterioro. También se aprecia la acumulación de los elementos y la destrucción. Quizás vistas hoy día nos refieren al expolio que acompañó a esta expedición. Y puede observarse otro aspecto importante: el protagonismo autoral, en donde se representa al que hace, al que enseña, al que describe, al anticuario en su territorio¹¹⁰. Este tipo de aspectos pueden distinguirse cuando recurrimos a la comparación con otras obras, como es el caso de esta *Déscription*. Podríamos hablar entonces de ciertos parámetros visuales que operan como cánones de

¹¹⁰ Anteriormente a las personas que mostraban los vestigios se les llamaba cicerones. *Cicerone* es un término antiguo para definir a un guía de turismo, alguien que dirige a turistas y visitantes por museos, galerías y similares, explicándoles aspectos de interés arqueológico, histórico o artístico. Se cree que esta palabra proviene del tipo de enseñanza practicado por Marcus Tullius Cicero, Cicerón. Se utilizó en primer lugar para describir a anticuarios con conocimientos que mostraban y explicaban a los visitantes las antigüedades y curiosidades del país.

representación, los cuales permiten interpretar el camino que tomaron estas nociones de ruina desde finales del siglo XVIII. Son aspectos que se convirtieron en pautas y que se repitieron en mayor o menor medida hasta mediados del siglo XIX, cuando algunos exploradores, como Désiré Charnay, vinieron a México. Sin embargo éstos utilizarían otros medios de registro que desplazarían al grabado y se apoyarían en el dibujo y la fotografía, una técnica que tuvo sus ventajas y desventajas en cuanto al registro de vestigios se refiere, que también hasta la fecha ha sido adoptada en ambientes y culturas como la romana y la egipcia.

Otro ejemplo de esta postura de estudio la podemos observar en la **figura 15**, se trata del dibujo de un coloso fragmentado: se observan sus pies intactos y algunas inscripciones sobre el pedestal del mismo **(a)**. Atrás, del lado derecho puede apreciarse a un habitante local, camina por una vereda ya hecha y carga una roca hacia las afueras de la construcción **(b)**. Por cierto, se trata también de la representación de la noción de la ruina, una construcción glorificada, con características vívidas que aluden al misterio y a la eternidad a pesar del tiempo transcurrido. En la parte inferior de la imagen se observa a otra persona, la cual, por su vestimenta podría decirse que es extranjera **(c)**. Tiene también una libreta bajo el brazo izquierdo y se encuentra en un proceso de registro, ubicándose delante del coloso, la posición de esta persona coincide con la de la **figura 13**. Resulta evidente la similitud que tienen estos personajes con los que se encuentran en el grabado de Piranesi. Sin embargo, considero que lo importante no es sólo distinguir dicha posición, sino valorar las acciones y actitudes ante la ruina, que son de un acercamiento arqueológico más que contemplativo, así como también aquellos elementos acompañan a dichas obras, por ejemplo el vestuario o los distintos aditamentos con los cuales se representan a estas personas. En la **figura 12**, por ejemplo, la persona que observa del lado derecho no tiene la misma manera de vestir que aquél que encuentra el jarrón; tampoco las personas que señalan los vestigios del lado izquierdo. Todas esas diferencias pueden llevarnos a establecer interpretaciones y significados más sustanciales que nos remiten a otro tipo de acercamiento y a otra percepción de los antiguos restos materiales, es decir, el tipo de encuentro con los vestigios está más próximo, como mencioné, a los del registro arqueológico, ya que se trata de escenas con cierta carga narrativa.

En el caso del grabado de Piranesi no se observan personas con libretas; insisto, están aquellas que encuentran, como la persona del jarrón; las que observan, como la que se toma las manos por la espalda; las que señalan, como aquellas tres del lado izquierdo; las que advierten, como la que detiene a los caballos, también están aquellas que se admiran, como la persona del carruaje. Sin embargo, si bien en este grabado Piranesi no plasmó un tipo de acercamiento analítico, su propia labor como artista sí lo implica. No olvidemos su amplia información sobre la perspectiva y la escenografía, así como su formación como arquitecto. Aunque también elaboró láminas con contenidos diferentes y con composiciones fantasiosas, una gran parte de sus obras incluyen planos, escalas, detalles, plantas, cortes, etc.

Regresando al grabado de Piranesi (**fig.12**), mencioné que el tamaño de las personas denota una escala humana que si bien nos habla de la monumentalidad y la acumulación de aquella Roma antigua, también nos revela las acciones y los secretos de aquella Roma contemporánea. De abajo hacia arriba, de derecha a izquierda, los elementos arquitectónicos en perspectiva y los detalles de los monumentos dan cuenta de ello. Como el título del grabado lo dice, se trata de una composición de una calle formada por “toda” clase de antigüedades, es decir, no sólo los vestigios romanos tienen cabida, sino también aquellos que fueron imaginados por Piranesi. El ejemplo claro es la pirámide egipcia de dimensiones colosales que se encuentra en la parte superior derecha. En el lado derecho de la obra y con más luz se aprecian, entre otros elementos, templos romanos, pórticos, bustos, pináculos, anfiteatros, villas imperiales, fuentes, esculturas, acueductos, puertas de ciudad, teatros, columnas conmemorativas, cloacas y sepulcros. Del lado izquierdo pueden distinguirse bustos, pináculos, frontispicios y esculturas, cubiertos por una vegetación más pronunciada, en este caso, las raíces que cubren algunos de los elementos nos hablan de un tiempo transcurrido y la presencia de personas a lo largo de la Vía Apia rodeada de arquitectura funeraria, muestran un evento en un tiempo presente, es el tiempo de aquella Roma moderna, pero también es la época en la que vivió Piranesi.

Existe una gran cantidad de grabados de este autor en donde abundan mendigos y lisiados, pero también están presentes los anticuarios, los diletantes y los viajeros con sus cicerones, además de los estudiosos de los vestigios materiales clásicos y los trabajadores que los excavan¹¹¹. Algunos se arremolinan deliberadamente en grupos que parecen tener conversaciones animadas a juzgar por los gestos de sus rostros. Su realismo nos transporta de inmediato a la Roma dieciochesca, aquella que representaba el cruce de caminos, de ideas, de nuevas expresiones artísticas y literarias, era la Roma asimilada como el centro de atracción cultural en una época en donde se estaba redescubriendo el mundo clásico. La Roma dieciochesca era un museo al aire libre, el lugar donde se podían hallar los vestigios de un pasado glorioso e impregnarse de su olor casi sagrado, glorificado, un testigo que llevó a cabo una fecunda y sugestiva fusión de lo antiguo con lo moderno. Aspectos que fueron albergados en una atmósfera que en no pocas ocasiones contrastaron con la propia solemnidad de los monumentos.

En la **figura 12** es posible observar algunos de estos aspectos antes mencionados, pero también podemos apreciar otros, como la representación de un tiempo pasado escenificado por la exuberante vegetación y un tiempo presente representado por la actividad humana. Puede observarse también el peso monumental de la Antigüedad y la composición de vestigios acumulados de manera casi teatral, como se acumulaban en los gabinetes de curiosidades de la época. Se distingue la grandeza casi abrumadora de aquella Roma moderna que en cierta medida aumentó, engrandeció y alimentó el mito de la ciudad. Se trata ciertamente de una obra en donde Piranesi brindó al espectador novedosos detalles, encuadres, cortes, conjuntos, perspectivas, diagonales y claroscuros para abordar su propuesta visual de aquellas dos Romas. Piranesi nos remite a un artista heredero de su tiempo, que empleó la composición y la perspectiva según la atmósfera, su gusto por representar escenas costumbristas y pintorescas así como el uso colorista de las luces y las sombras, lo convirtieron en uno de los personajes más reconocidos de la época.

¹¹¹ De alguna forma también los mendigos y los lisiados son el reflejo humano de la ruina arquitectónica.

3.1. Otros artistas del siglo XVIII

Piranesi no fue el único en representar este tipo de aspectos; también lo hicieron otros artistas contemporáneos suyos. Por ejemplo, Giovanni Paolo Panini y Hubert Robert, quienes por cierto, también fueron importantes en lo que se refiere a la construcción de la noción de la ruina. El francés Hubert Robert (1733-1808), por ejemplo, fue uno de los artistas asesores, antes de Vivant Denon, encargados de seleccionar las piezas que albergaría posteriormente el Museo del Louvre¹¹². Robert fue contemporáneo de Piranesi y se destacó, entre otras cosas, por haber introducido el género de la pintura de ruinas clásicas y vistas arquitectónicas a Francia. Nació en la época del rococó y conoció de cerca el apogeo del reinado de Luis XVI, a quien sirvió en diversos cargos, incluyendo el de diseñador de jardines. Robert realizó sus estudios en el parisino Colegio de Navarra hacia 1751 con los padres jesuitas y poco después estuvo en el taller del escultor Michel-Ange Slodtz, quien le enseñó dibujo y perspectiva, sin embargo, se inclinó más por la pintura. En 1754 visitó por primera vez la ciudad de Roma con la comitiva de Étienne-François de Choiseul, quien para aquellas fechas había sido nombrado embajador francés y quien se convertiría en 1758 en el Secretario de Estado para Asuntos Exteriores de Luis XVI. Robert estuvo en Roma durante once años, su estancia fue larga y productiva y después de agotar su residencia oficial como joven artista en la Academia Francesa, se mantuvo a sí mismo con las obras que creó para aficionados e interesados en aquellos vestigios romanos. Entre los interesados se encontraba el abad de Saint-Non, Jean-Claude Richard, grabador y aficionado al arte. El abad Richard llevó a Robert a Nápoles en abril de 1760 para visitar las ruinas de Pompeya y se dedicó a grabar los bocetos de Robert a lo largo de varios años. Por mucho tiempo el marqués de Marigny, director de los *Bâtiments du Roi* se mantuvo al tanto de la evolución artística de Hubert Robert gracias a la correspondencia con Charles-Joseph Natoire, director de la Academia Francesa. Natoire, por su lado, instaba a sus alumnos a que realizaran esbozos en el exterior, de la naturaleza; sin embargo, Robert no necesitó que se lo pidiesen. Los dibujos de Robert, sus libros de esbozos y sus posteriores pinturas, acreditan sus viajes a los palacios históricos de Nápoles, en Italia,

¹¹² Véase: E. Benezit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers* (France: Ed. Gründ, Tomo 9, 1976),3-6.

tales como la Villa d'Este, en Tívoli y la Villa Farnese, en Caprarola. En aquella época, Robert vivió en compañía de jóvenes artistas del círculo de Piranesi, cuyos *capricci*¹¹³ de ruinas románticamente invadidas por la vegetación le influyeron tan grandemente, que se ganó el sobrenombre de *Robert des ruines* (Robert de las ruinas)¹¹⁴. Robert grabó una serie de diez vistas romanas tituladas *Les soirées de Rome* (véase fig. 16), realizadas entre 1763 y 1765, con las que en cierta manera emulaba a Piranesi (véase fig. 17 y 18). En algunas de estas obras podemos observar las influencias de Piranesi, en las figuras 17 y 18 pueden observarse algunos edificios cubiertos por la vegetación, pero también construcciones piramidales como la que se encuentra en la figura 18 del lado derecho. Además, del lado izquierdo se aprecian sendas, caminos y algunas antigüedades. Hubert Robert hizo uso de los claroscuros para realzar los fondos y utilizó las escalas humanas para acentuar la monumentalidad de los edificios, pero también para interactuar con la armonía arquitectónica. Sin embargo, lo que cambia en *les Soirées de Rome*, que son “nocturnos”, es que sus personajes no admiran los edificios, sino que llevan a cabo una vida cotidiana frente a ellos, algunos charlan, otros venden y algún otro mendiga. El uso de los claroscuros permite apreciar el excelente manejo de la técnica de Robert, pero también los intereses pictóricos de este autor, en este caso los que se refieren a la representación de lugares y actividades como en algunas de las obras de Piranesi. Los álbumes de esbozos y dibujos que reunió Hubert Robert en Roma a lo largo de esos once años de estancia, le proporcionaron motivos suficientes para trabajar en sus pinturas por el resto de su carrera. Cuando regresó a París en 1765, su obra tuvo mucho éxito, de hecho, “fue recibido en la Real Academia de Pintura y Escultura con un *capriccio* romano”¹¹⁵ llamado *El puerto de Roma, ornamentado con diferentes Monumentos de Arquitectura, Antigua y Moderna*. Su primera exposición fue en el Salón de 1767, Denis Diderot, reconocido por su empuje intelectual y su erudición¹¹⁶, mencionó lo siguiente:

¹¹³ En el arte, el término *capriccio* se refiere a la fantasía arquitectónica empleada en la pintura.

¹¹⁴ Erika Langmur y Norber Lynton, *The Yale Dictionary of Art and Artists* (E.U.: Yale University Press, Yale Nota Bene, 2000), 57.

¹¹⁵ Erika Langmur y Norber Lynton, *The Yale Dictionary of Art and Artists*, 59.

¹¹⁶ Denis Diderot (1713-1784) publicó varias críticas de arte, entre ellas *Les Salons*, una obra que aún sigue siendo una referencia sobre la estética del siglo XVIII. En esta obra, Diderot menciona: “Il se joint encore aux objets un cortège d’idéés accessoires et morales de l’énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples. Quelles masses ! cela semblait devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé ; et il y a longtemps que la multitude innombrable d’hommes qui vivaient, s’agitaient, s’armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n’est plus. Où régnait la foule et le bruit, il n’y a plus que le silence et

“Las ideas que las ruinas despiertan en mí cuando observo la obra de Robert son grandes”¹¹⁷.

En 1776, Hubert Robert fue nombrado sucesivamente "Dibujante de los Jardines del Rey", "Conservador de los Cuadros del Rey" y "Conservador del Museo Louvre y Consejero de la Academia"¹¹⁸, cargos que cumpliría cabalmente hasta su muerte. En 1778 Robert jugó uno de sus papeles fundamentales en su vida artística y profesional, en ese año formó parte del comité que se encargó de acondicionar la Gran Galería del Museo en el Palacio del Louvre, donde se llevaban a cabo las exposiciones de la Real Academia. Para 1784 Robert Hubert fue nombrado “asistente del director de la Academia y asistente del director de los edificios”¹¹⁹, lo cual le dio la oportunidad de convertirse, como he mencionado, en el primer conservador de las colecciones reales en tiempos de Luis XVI durante el Directorio. Robert, años antes que Vivant Denon, cumplió con las labores ligadas a este oficio: inventarió las colecciones y las adquisiciones, restauró algunas obras y sobre todo, participó en la elección de las piezas que iban a ser exhibidas en el recinto, en el Palacio del Louvre. Su trabajo abrió la pauta para observar en los vestigios y en los espacios nuevos significados, además, aportó el contexto que se relacionaba justamente con la valoración estético-histórica de las piezas.

Hubert Robert fue uno de los personajes franceses del siglo XVIII más importantes no por su habilidad como pintor, sino por la viveza con la que trató los temas que pintó, el contraste entre las ruinas que visitó de la Antigua Roma y la vida de su época fueron temas que suscitaron su mayor interés. Por otro lado, es importante

la solitude. Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin. Le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante. Le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille : eh bien ! ne voilà-t-il pas que je vais me plonger dans les profondeurs de l'analogie des idées et des sentiments, analogie qui dirige secrètement l'artiste dans le choix de ses accessoires!" (Denis Diderot *Salons : Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture* (Paris: Gallimard,1998),130. Denis Diderot supervisó la redacción de una de las obras más importantes de la centuria: *L'Encyclopedie*, editada por André Le Breton en 1747.

¹¹⁷ Denis, Diderot *Salons: Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture*, (Paris: Gallimard,1998),185.

¹¹⁸ E.Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs*, (Paris: Gründ, Tomo 9, 1976), 3-6.

¹¹⁹ E.Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs*, Tomo 9, 5.

mencionar que Hubert Robert fue quien creó el concepto de los *jardines arruinados*¹²⁰. Se trataba de jardines con escenarios particulares que se habían puesto de moda en los estratos aristócratas de aquella época. Además, entre sus obras más llamativas están las vistas de la gran galería del Louvre convertida en ruinas. Lo que Robert intentó, a través de instalaciones arquitectónicas, fue otorgarles a estos lugares una atmósfera que emulara lo antiguo, lo olvidado, lo derruido, es decir, el correr de un tiempo artificial, pero también el de un tiempo casi añorado, nostálgico y aún con vida; una ruina artificial.

El otro personaje que influyó en la generación de una tradición de la noción de ruina, fue Giovanni Paolo Panini (1691-1765); pintor y escenógrafo con el que Robert había trabajado durante su estancia en Roma. Panini fue miembro de la Academia de San Lucas en 1719 y de la Academia de Francia en Roma en 1732, era reconocido por su producción pictórica pero también por retratar de forma ingeniosa la vida cotidiana y los acontecimientos festivos y religiosos que se llevaban a cabo en Roma. Panini se dedicó a recrear vistas arquitectónicas al igual que Piranesi y en sus obras realzó sobre todo la fastuosidad de la antigüedad romana, evocando ciertamente un mundo idílico desaparecido (véase **fig. 19**). En esta obra de Panini se observan también los vestigios abandonados, deteriorados y erosionados por el tiempo (**a**). Se refleja a su vez un periodo actual a través de la presencia humana, la cual sirve como escala pero también como precedente del registro y del saqueo. En el segundo plano del lado derecho, podemos apreciar a una persona tomando una urna funeraria (**b**). En el primer plano del lado izquierdo se aprecia a otra con una pieza en sus manos tratando de liberarla de la tierra que hay en el terreno (**c**). Muy a la lejanía, se distinguen dos personas que observan los vestigios de un edificio piramidal (**d**), tal vez se trate de la Pirámide de Cestio, una de las más reconocidas y representadas por los artistas de aquella época. En la **figura 20** se distingue por ejemplo, la acumulación de los elementos arquitectónicos, el deterioro, la grandiosidad (**d**), como si esta fuera inmortal a pesar del tiempo transcurrido (**a**). Podemos observar también la presencia humana que funge como escala y como marcador de un tiempo a través de la vestimenta (**b**), el juego de luces y sombras

¹²⁰ Erika Langmur y Norber Lynton, *The Yale Dictionary of Art and Artists*, (E.U.: Yale University Press, Yale Nota Bene, 2000), 59. Se trataba de hecho de la construcción de dichos espacios en palacios, residencias y algunos sitios públicos.

y las diferentes sendas que llevan a cada uno de los edificios en los diferentes planos de la obra (c). Este tipo de concurrencias autorales reflejan el inicio de una tradición visual de la ruina, un canon que es posible observar a lo largo de la historia a los ojos de otro tipo de anticuarios o exploradores en diferentes territorios.

En algunos de los paisajes de ruinas clásicas de Panini y en los interiores de los monumentos antiguos, el autor acumuló vestigios romanos de un pasado material en un conjunto pintoresco, como lo haría en su momento Piranesi y el propio Robert. Algunas de sus obras representan lugares que eran visitados y poblados por una multitud de figuras populares contemporáneas que se extendían en todo el horizonte pictórico. El resultado en las obras de Panini fue la evocación de la antigüedad clásica, sus aportes, así como los de Piranesi y Robert fueron fundamentales en esta percepción histórica y estética y en la construcción de la ruina.

La contribución que hicieron estos personajes para definir la imagen de la ruina fue muy importante, ya que le otorgaron a los vestigios un espíritu vivencial e inmortal. En obras como las que hemos observado existe una clara percepción romántica de la antigüedad como algo añorado, lo cual dio pie a rebasar los márgenes de una lectura propiamente formal y abrió el camino hacia la reflexión sobre el trasfondo afectivo de la imagen. En otras palabras, va de lo formal a lo afectivo. En el caso de Piranesi su trabajo no se limitó a mostrar la magnificencia de las grandiosas o pintorescas vistas de la arquitectura romana, sino que reflejó el poder evocador y simbólico que tenían estos vestigios para él, objetivo que logró enfatizando un nuevo orden compositivo, es decir, con el uso de las escalas, de los cortes y del juego con los claroscuros, logró construir una atmósfera propia para ver los vestigios a partir de un punto de vista distinto. Para lograr esto, Piranesi no solo utilizó los elementos habituales de la geometría o la simetría clasicistas y se sujetó a las normas descritas en los tratados, sino que también demostró el verdadero tamaño de los vestigios pertenecientes a la antigüedad. Sin duda en Piranesi existió el deseo de servirse de un pasado grandioso para construir sus láminas, además, representó de manera intencional “el drama” de la construcción y en algunas ocasiones la trágica pérdida de esta grandiosidad, en este caso la romana, de la cual exaltó entre muchas otras cosas, sus características monumentales, como es el caso del grabado II de *Antichità romana* (fig. 12). Esta lámina cumple su cometido como

introducción visual al contenido del Tomo II de *Antichità romana*, es decir, se trata de un conjunto de vestigios, de una acumulación teatral introductoria en donde Piranesi juega con luces, sombras y escalas para darle vida a diferentes elementos escultóricos y arquitectónicos. Lo mismo sucede con la placa II del Tomo III (**fig.21**), un grabado en matriz de madera en donde se aprecian nuevamente desde un punto de vista alto, las diagonales sesgadas representando los vestigios, las nubes señalan un tiempo borrascoso como en la **figura 12**, y la acumulación de elementos se presentan de manera más concentrada en el primer plano de la imagen (**véase fig. 21**). Coincidentemente, también podemos observar un montaje de acumulación estética de los vestigios para introducir, a través de un frontispicio, el contenido de la famosa *Déscription de l'Égypte...* justamente ese tipo de concurrencias es lo que, entre otras cosas, nos lleva a pensar en la existencia de ciertos cánones de representación propios de las ruinas, como por ejemplo, los vestigios en diferentes planos y a veces apaisados, derruidos o con intenciones de reconstrucción, la acumulación, las sendas, la presencia humana, la vegetación, las escalas humanas, la monumentalidad, el sentido de la inmortalidad, el protagonismo autoral, la atmósfera, la proyección de las sombras, los claroscuros, etc. (**véase fig. 22**).

La finalidad de la acumulación de los vestigios en dicho frontispicio (**fig. 22**) no fue la misma que buscaba Piranesi en sus grabados, sin embargo, podemos apreciar similitudes en los elementos que ya señalé arriba y que se encuentran en esta representación. Hay una selección de vestigios antiguos que hacen mención a un glorioso pasado y vívido reconocimiento en el presente, pero que tienen una presencia en un tiempo presente, moderno. En este frontispicio realizado hacia 1800 por François-Charles Cécile podemos observar una composición aleatoria de edificios egipcios (**a**); en el marco se pueden apreciar alegorías que encierran un paisaje central en perspectiva con los antiguos monumentos del Valle del Nilo (el Obelisco y la Esfinge entre otros). En el fondo de la obra Cécile representó por medio de un plano regular los restos de una antigua ciudad (**b**). Al centro del frontispicio y en mayor contraste de negros y blancos, el artista colocó algunos de los vestigios más representativos de esta cultura (**c**), como el famoso Obelisco (**d**), colocados de modo tal, que tenemos una vista que proyecta una gran cantidad de fragmentos que ejemplifican la escultura en relieve y en bulto (**e**).

Como si se tratara de una puerta hacia el pasado se encuadra la imagen con un marco. En la parte baja de ésta, se representa a Napoleón Bonaparte y a los conquistadores romanos en un nivel paralelo (g). Si observamos la **fig. 12** referida a *Antichità romana* de Piranesi, podremos encontrar varias coincidencias. La primera es la perspectiva, esta herramienta del dibujo que permitió recrear la profundidad y la posición relativa de los elementos, en este caso, de los vestigios egipcios. La segunda se refiere a la representación de la arquitectura monumental en ruinas, cuyos restos se encuentran en un aglomerado arqueológico intencional, como si hubiesen sido encontrados *in situ*, una táctica también utilizada por Piranesi, Panini y Robert en algunas de sus obras. Gracias a la perspectiva, el frontispicio logra integrar el paisaje de manera casi armoniosa y en forma progresiva, creando así un conjunto visual e interpretativo que va más allá de la valoración independiente de cada una de las antigüedades. El marco está construido con emblemas y dos alegorías, una en la parte baja y la otra en la superior (g). En el centro de la parte baja del marco hay un medallón con la letra “N” de Napoleón, coronada (i). Hay además dos procesiones que se enfilan hacia la parte central del registro, posiblemente representativas de dos ejércitos antiguos, uno occidental, por la presencia de caballos (h) y el otro del medio oriente, representado por los camellos del lado izquierdo de la imagen (f). Esto indica un acontecimiento importante realizado por Napoleón Bonaparte. La letra “N” que aparece en la parte media baja del frontispicio está rodeada por una serpiente que se muerde la cola, símbolo de la eternidad. De igual manera se observan doce cartuchos en las partes verticales del marco (j), los cuales celebran los lugares del Antiguo Egipto y las victorias del ejército francés, una representación alegórica e imaginativa que intenta reflejar una forma de escritura junto con los vestigios como un trofeo de guerra. Al mismo tiempo el frontispicio representa la fuerza de otro imperio que ya no es el Romano, una fuerza imperialista francesa que a través de la conquista de lejanos territorios, se comparaba en poderío e importancia con la antigua grandeza del Imperio Romano y con la aún más antigua gloria de Egipto.

Es importante mencionar que los elementos que conforman este frontispicio fueron proyectados con precisión, un aspecto fundamental que sirve hoy en día, entre otras cosas, para llevar a cabo un registro arqueológico; su objetivo era que estuviesen más cerca del espectador, justamente como si se tratara de uno de los *capriccios* de Robert o del mismo Panini. Cabe aclarar que la función del frontispicio o frontis es

encuadrar o decorar la portada central de un edificio o un libro, es decir, es una ilustración decorativa elaborada para aparecer en la hoja que antecede a la página del título (primera página) o en esta misma y anticiparle al observador, de cierta forma sintética, el escenario visual al cual se va enfrentar o experimentar.

Como podemos observar existen varias coincidencias visuales con la **fig. 12** y la **21**, la primera es la senda que se observa desde la parte central de la imagen, como en la Vía Apia, la segunda es el juego de claroscuros para acentuar o atenuar los vestigios. La tercera es la perspectiva, la cual recrea la profundidad y la posición relativa de los elementos. La cuarta se refiere a la representación de la arquitectura monumental en ruinas, cuyos edificios se encuentran en un aglomerado arqueológico intencional, como si hubiesen sido encontrados *in situ*, una táctica también utilizada por Piranesi. Gracias a la perspectiva, este frontispicio logra crear un entorno, integra al paisaje de manera casi armoniosa y en forma progresiva, creando a su vez un conjunto visual e interpretativo que va más allá de la valoración independiente de cada una de las antigüedades. Es ahí donde podemos empezar a reconocer el comienzo de una tradición arqueológica, observando las constantes de la tradición arqueológica del siglo XVIII: las geografías, las atmósferas, las acumulaciones, los monumentos fracturados y perturbados por la presencia del hombre, los apilamientos, entre otros aspectos estéticos e históricos que podrán definir a la ruina. Sin embargo, para poder llegar a una definición de la ruina es necesario tomar en cuenta otros aspectos, en este sentido, no es posible quedarnos con dos imágenes de Piranesi para plantear sobre ellas diversas interpretaciones. Por ello, considero importante mencionar algunos detalles de las placas posteriores a *Antichità romana*, las cuales tienen características completamente diferentes a la imágenes que he abordado; en ellas Piranesi realizó un acercamiento más próximo, más preciso, como los que se realizan en el registro de los vestigios materiales.

En las placas que siguen a *Antichità romana* Piranesi logró describir visualmente y de manera minuciosa todo tipo de esculturas, arcos, pináculos, sarcófagos, tumbas e inscripciones. Cabe mencionar que la reconstrucción imaginaria de estas dos calles no se limita a introducir, para el tomo II y III el archivo de las tablas analíticas, de secciones de calles y de relieves arquitectónicos de dichos volúmenes, sino que representa a su vez la presencia humana, múltiples piezas como candelabros, vasijas, urnas cinerarias, cipos,

bustos, hermas, numerosos conjuntos arquitectónicos como obeliscos egipcios, templos y sarcófagos, incluye también las pirámides, las inscripciones funerarias, las sendas, las estelas y las torres paradójicas. Piranesi también dibujó objetos y detalles ornamentales, reprodujo las técnicas de levantamiento de piedras para la edificación de algunos edificios como pirámides, puentes y arcos¹²¹ y entre otros ejemplos, hizo uso, como mencioné, de cortes en sus planos, es decir, usó su conocimiento acerca de la representación arquitectónica. Todo ello nos habla de un importante manejo del registro monumental que se desarrolló de manera paralela a su creatividad fantasiosa e imaginativa. A lo largo de su vida, Piranesi elaboró una gran cantidad de vistas interiores y exteriores de edificios en ruinas con ocupación humana, hizo uso de escalas, representó complejos funerarios y hasta pirámides como por ejemplo, la de Cestio (véase **fig. 23**).

La Pirámide de Cestio (en italiano se titula: *Piramide di Caio Cestio* o *Piramide de Cestia*), es un grabado en “media tinta” sobre matriz de madera. Comenzó la serie en 1748 y la fue ampliando hasta su muerte en 1778, pertenece a una serie de 135 estampas. En esta obra se observa la libertad e ingenio para crear las formas y los volúmenes a través de los claroscuros. También se aprecia su particular gusto por la naturaleza desenfrenada, por la vegetación que resguarda, que cubre y esconde al vestigio, ofreciendo al visitante o explorador, el misterio de lo que podría revelar en cuanto se desvele ese telón natural. En el primer plano, en la parte derecha de la imagen, se pueden observar las raíces de una vegetación adosada a los vestigios, también podemos observarla sobre las ruinas de un arco en la parte alta y en los muros de la pirámide. Podemos ver una edificación que se asemeja a la representación piramidal egipcia de la placa II del volumen II de *Antichità romana* (**fig. 12**), aunque también puede asemejarse a las representaciones piramidales que se encuentran al fondo de la figura 11. En la **figura 23**, en un primer plano se presenta el crecimiento de la vegetación como escenografía y tal vez como marcador de tiempo (**a**), hay dos columnas en el costado sombreado del edificio (**e**) que al parecer son de un estilo Dórico debido a las formas que tiene el ábaco, el equino y el collarino de cada una de ellas. Del lado izquierdo de la imagen se aprecia

¹²¹ El fondo electrónico de la Biblioteca Nacional de Francia tiene digitalizadas más de 900 imágenes pertenecientes a los cuatro volúmenes de *Antichità romana* y pueden consultarse en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000054d/f97.planchecontact>

una muralla, podría ser la Muralla Aureliana de Roma que delimita la pirámide **(g)**. Del otro lado de ésta se observan algunos arcos que forman parte de un edificio **(f)**, en el costado contrario se aprecian las ruinas de otro inmueble junto al conjunto piramidal **(c)**. Se advierte que la luz del sol ilumina más la punta de la pirámide **(i)** y el costado derecho, que el izquierdo, de hecho, en este grabado la luz se presenta en trayectorias que fueron realizadas deliberadamente por el autor y no obedecen a la dirección normal del sol. En la parte inferior derecha se observa a una persona sentada o recostada que señala la cartela de la obra extendiendo su mano derecha **(j)**, con la izquierda se apoya en el suelo como si estuviese a punto de caer. Curiosamente esta placa tiene más luz que los demás elementos representados, la inscripción dice: "Vista de la pirámide con inscripción en una de sus caras: "C. CESTIUS L.F. POB. EPULO PR. TR. PL. / VII VIR EPOLONVM"; al lado muralla en ruinas y al fondo paisaje con otros edificios; enmarcado por filete" **(k)**.

En el grabado Piranesi plasmó a cuatro personas, dos de pie y dos inclinadas frente al edificio, hay una que está más alejada de las demás, la que se encuentra en la parte baja del lado izquierdo **(l)**, ésta extiende su mano derecha y coloca la izquierda en su pecho, un evento que nos remite nuevamente a la placa II del volumen II **(fig. 12)** en donde observamos a otra persona con los mismos ademanes para detener a la persona del carruaje, sin embargo, en este caso no se observa la misma finalidad, la persona tiene la mano extendida, pero no la usa para apoyarse sino para expresar algo a alguien, el hombre mira hacia la pirámide y por sus ademanes pudiera pensarse que tal vez expresa el asombro, tal vez la sorpresa o la admiración.

Este conjunto funerario evoca a las pirámides egipcias, se ubica cerca de la Puerta de San Paolo, en Roma, y porta el nombre de quien se hizo inhumar en ese lugar: Cayo Cestio Epulón, pretor (magistrado romano) y tribuno. Durante la Edad Media se pensaba que era la tumba de Remo, hermano de Rómulo, mítico fundador de la ciudad de Roma. La pirámide fue construida alrededor del siglo XII a.c. y se utilizaron ladrillos y se recubrió con mármol blanco, su estructura mide 36,4 metros de alto y tiene una base de 29,5 metros de ancho **(véase fig. 24)**. En su interior se haya la cámara sepulcral con paredes decoradas con frescos y figuras de ninfas, además de cuatro Victorias aladas en las esquinas del techo.

Sin duda el estilo egipcio de la pirámide marca directamente la presencia del Imperio Romano sobre las tierras de los faraones. Pero también representa el poder histórico que mantuvo el Imperio Romano sobre Egipto, recordemos que fueron los romanos quienes invadieron lo que comprende ahora la mayor parte del Egipto actual, exceptuando la península del Sinaí, convirtiéndolo en una provincia romana. El área pasó a estar bajo su dominio en el año 30 a.c., tras la derrota de Cleopatra y Marco Antonio y sirvió como principal proveedor de trigo para el Imperio pero también para validar su poderío mostrando los vestigios y restos materiales como si fuesen un trofeo de guerra. Las influencias históricas, artísticas y culturales que Roma mostraba de Egipto jugaron en Piranesi un rol importante para detonar su interés por este tipo de construcciones. Sus técnicas de grabado y de registro las aplicó para representar todo tipo de antigüedades, sobre todo edificios y ruinas, que invariablemente constituyeron su motivo principal. Los medios por los cuales los representó varían en cada obra, sin embargo, existen métodos de acercamiento que coinciden, como el uso de cortes. En este sentido, dibujar plantas y llevar a cabo cortes de algunos de los vestigios nos habla de la capacidad de un artista para llevar a cabo un desmembramiento visual y poder dar inicio a un registro arquitectónico-arqueológico más cercano a la documentación de sitios de manera claramente “científico-objetiva” que a la imaginación de éstos (véase **fig. 25**).

En el plano se puede observar la planta y el corte del monumento funerario que se encuentra en Roma, a lo largo de la Vía Apia, a poca distancia de la Puerta de San Sebastiano. Este mausoleo fue la tumba común de la familia patricia de los Escipión durante la República romana; utilizada para los sepelios desde principios del siglo III a.c. hasta comienzos del siglo I d.c. A partir de entonces fue abandonada y su localización se perdió tras varios cientos de años. En el grabado con matriz de madera puede distinguirse el dibujo de la planta con la escala en la parte superior, una vista frontal y el corte de la misma, todos los elementos están señalados con letras que van desde la A hasta la K e indican áreas, superficies, texturas, muros, arcos y espacios. Este es el ejemplo claro del acercamiento de Piranesi hacia los elementos arquitectónicos, fuera de las obras fantasiosas que realizó, en otras no permitió que sus planchas perdieran precisión, conciencia geográfica y valor topográfico o arqueológico respecto al monumento. Y es verdad que su magistral uso de la luz y la sombra, su capacidad para

sugerir la luz de cada hora del día, la calidad casi atmosférica de sus cielos y la delicadeza de sus paisajes con esa ordenación y composición que aparece en sus vistas, hace que sus obras parezcan más cuadros que simples grabados, una herencia pictórica indudable. Queda claro que, como hemos visto, Piranesi y otros artistas influyeron en varios personajes a lo largo de la historia; resulta interesante observar que planos como este fueron representados también en la famosa *Déscription de l'Égypte...* donde también aparecen cortes, escalas, vistas frontales, laterales etc, aspectos que desde inicios del siglo XVIII comenzaron a formar una parte fundamental en cuanto al registro arquitectónico-arqueológico de los monumentos romanos y egipcios se refiere (**véase fig. 26**).

El Palacio de Karnak en Tebas, es uno de los lugares más importantes de culto en Egipto construidos en el siglo XVI a.c. Cuenta con una superficie de 1,500 metros por 800 y alberga 134 columnas con una altura de 10 metros cada una compuestas en 16 hileras. La vista de este plano representa el edificio en su totalidad, a partir de elementos rectilíneos y el juego de luces y sombras, se distinguen las columnas y el corte longitudinal. En la parte superior derecha se aprecia la vista frontal de un obelisco y un coloso, tal como se encuentra en la entrada del Palacio. Se puede apreciar a escala la planta y el corte, lo cual nos permite interpretar los detalles arquitectónicos. Otro ejemplo de registro material a partir de cortes, escalas y vistas longitudinales se presentan en el registro de los detalles de dos colosos (**véase fig. 27**). Al igual que en los grabados de Piranesi, la **figura 27** se trata de un corte en donde se observa la escala humana. En la parte superior derecha se ofrece una vista lateral de uno de los colosos (**a**), a la izquierda una vista frontal (**b**) y en la parte baja los restos de otro coloso cubierto por arena (**c**), un indicio de la conciencia de la geografía que en este caso, podría fungir también como marcador de tiempo, como lo haría la exuberante vegetación en las láminas de Piranesi. Es un registro monumental debido a la escala humana que se presenta, refleja también un pasado glorioso e inmortal a pesar del tiempo transcurrido como los vestigios de Roma. Este corte integra varios detalles como la escritura jeroglífica (**d**), un tema que se convertiría posteriormente en un ámbito de interés internacional. De igual manera, captura aspectos cotidianos actuales, como la manera de vestir del personaje que se encuentra en la parte superior derecha (**e**), un aspecto que

denota un interés no solo por la monumentalidad del vestigio, sino por todos aquellos detalles que éste contiene, es decir, se trata de un acercamiento más minucioso.

En los casos que hemos visto existieron enormes habilidades compositivas y una maestría para la elección de los puntos de vista y la disposición de las masas arquitectónicas, también hubo una conciencia de la geografía, un aspecto que posteriormente viajeros del siglo XIX mantendrán con otras técnicas como la fotografía. Los grabados aquí referidos reflejan entre otras cosas una acumulación de elementos, un acercamiento que manifiesta el dominio de la perspectiva y una predilección por puntos de vista novedosos que acentuaron los detalles y la monumentalidad, así como el impacto estético-histórico de aquellos edificios. Sin lugar a dudas los diferentes acercamientos hacia los vestigios arqueológicos durante el siglo XVIII marcaron de manera importante el devenir de la arqueología, una naciente disciplina que tomaba forma en el siglo XIX. Sin embargo, considero importante mencionar de manera concreta cuáles son las constantes o cánones estéticos que se reflejan en las representaciones de finales del siglo XVIII para entender o poder definir a la ruina. En primer lugar, podemos mencionar aquellos aspectos que se representan en las obras, como por ejemplo:

- Las vistas.
- Las perspectivas.
- Los detalles.
- Las escalas.
- Los cortes.
- Los planos.
- El juego de luces y sombras.
- La acumulación estética de los elementos.
- La monumentalidad.
- Las sendas o caminos poco transitados.
- El apilamiento.
- La erosión de los edificios
- Los objetos, fragmentados o completos.
- La geografía.

- La vegetación.
- La actividad humana.
- El registro.
- La contemplación.
- La apropiación.

En segundo lugar, se encuentran aquellas constantes que se interpretan, como por ejemplo:

- La atmósfera.
- El tiempo.
- El abandono.
- Lo glorioso de un pasado.
- El misterio.
- Lo exótico.
- Lo inmortal.
- Lo perturbado.
- Lo trastocado por el hombre.
- Lo derruido.
- El despojo
- Lo nostálgico.
- Lo místico.
- Lo cubierto que renace.
- Lo indestructible.
- Lo desconocido.
- La admiración.
- La memoria.

A partir de estas constantes representativas e interpretativas podemos acercarnos a una definición de ruina: La ruina es aquel vestigio material de una edificación realizada por el hombre en un momento histórico lejano, es un resto abandonado, derruido y erosionado por el tiempo y la naturaleza que alberga el misterio y la incógnita en cualquier espacio y en cualquier tiempo. La Ruina es aquella que a partir de la presencia humana y el registro, surge del olvido para permanecer en la memoria de los demás, de

esta manera se convierte en perpetua. Y comparto la opinión de Constantin-François Chassebœuf de La Giraudais, conde de *Volney*, conocido simplemente como *Volney* (1757- 1820) cuando dice que observando las ruinas, « se empieza a oír. En su presencia, se disuelve el uso de la razón a favor de una entrega física al mundo. Los sentidos se despiertan, el cuerpo se moviliza; las ruinas estimulan al espectador a oír nuevamente; el crujido material de las cosas cobra nueva vida. La experiencia se vuelve somática, despertando la carnosa densidad de quien observa». ¹²² Habrá que preguntarnos cómo se vieron y representaron las ruinas en México durante el siglo XIX y saber si es posible vislumbrar un canon visual. En el próximo capítulo abordaré a algunos personajes que documentaron y registraron antiguas civilizaciones de este lado del continente.

¹²² Véase Constantin-François Volney. *The Ruins; or a Survey of the Revolution of Empires* (Londres: Holyoake, 2000),42-43.

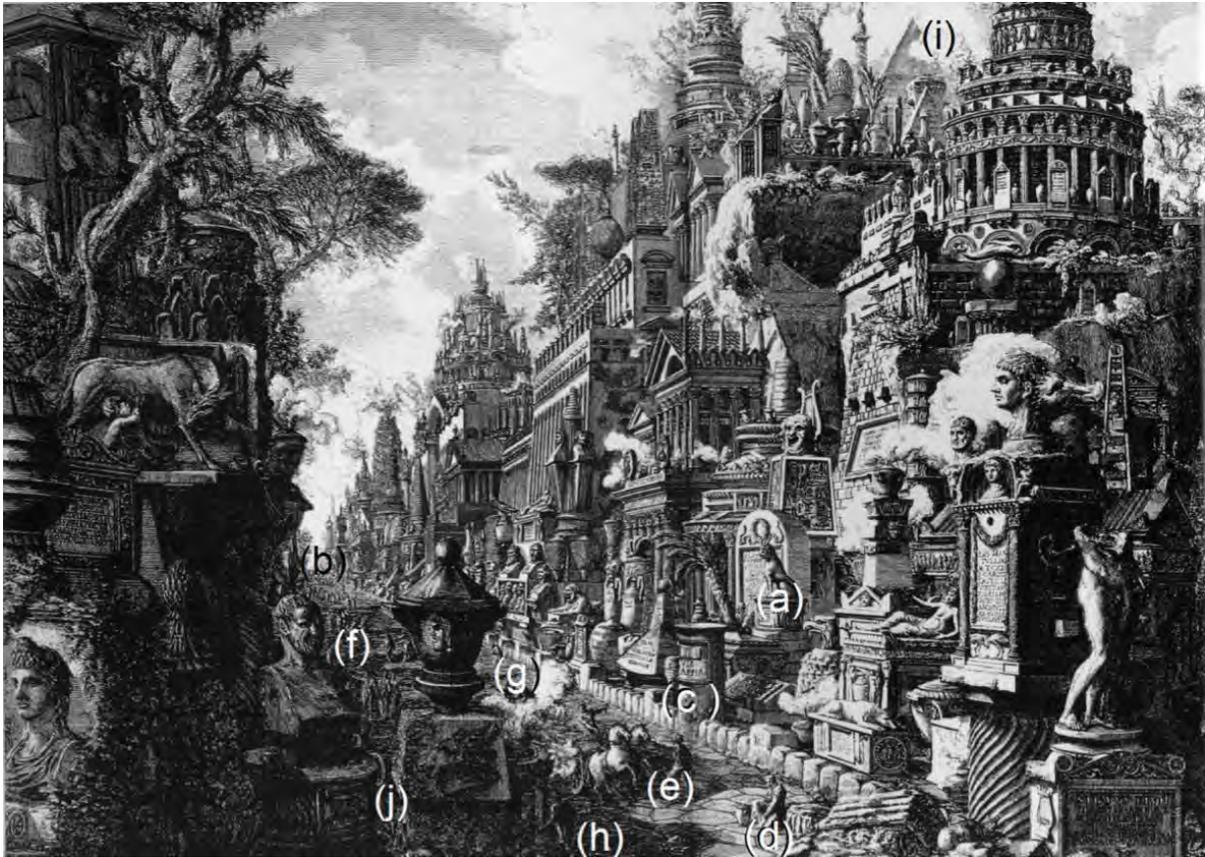


Fig. 12. Giovanni Battista Piranesi, Grabado II, 1756. Segundo volúmen de *Antichità romana*



Fig. 13. Vista de los dos colosos de Thèbes. 1809. *Description de l'Égypte...Vol. III.*

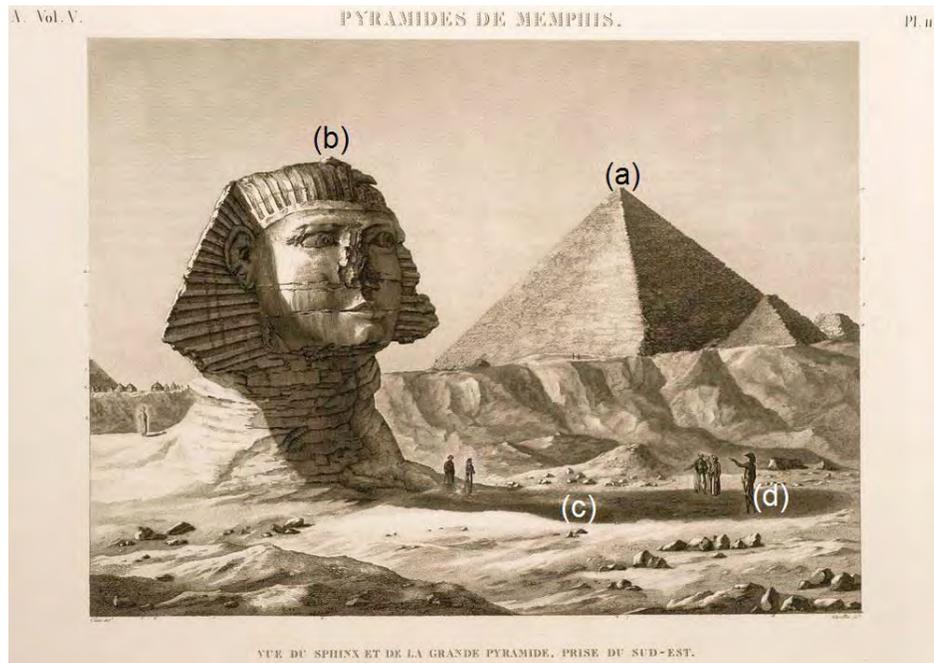


Fig.14. Nicolas- Jacques Conté, vista de la Esfinge y de la Gran Pirámide tomada desde el sureste, 1803. Colección del Barón Thénard, Paris.



Fig. 15. Vista de un coloso ubicado en la entrada de la sala hipóstila de un Palacio,1809.
Déscription de l' Égypte..... Antiquités, volumen III.



Fig.16. Huber Robert, Frontis de *Les soirées de Rome*, 1765. Christie's Collection.



Fig.17. Hubert Robert. *Le Buste*. Placa número II, 1765. New York Public Library.



Fig. 18. Hubert Robert, Placa 9 y 10 de *Les soirées de Rome*, 1765. Harvard museum, <http://www.harvardartmuseums.org/art/272559>

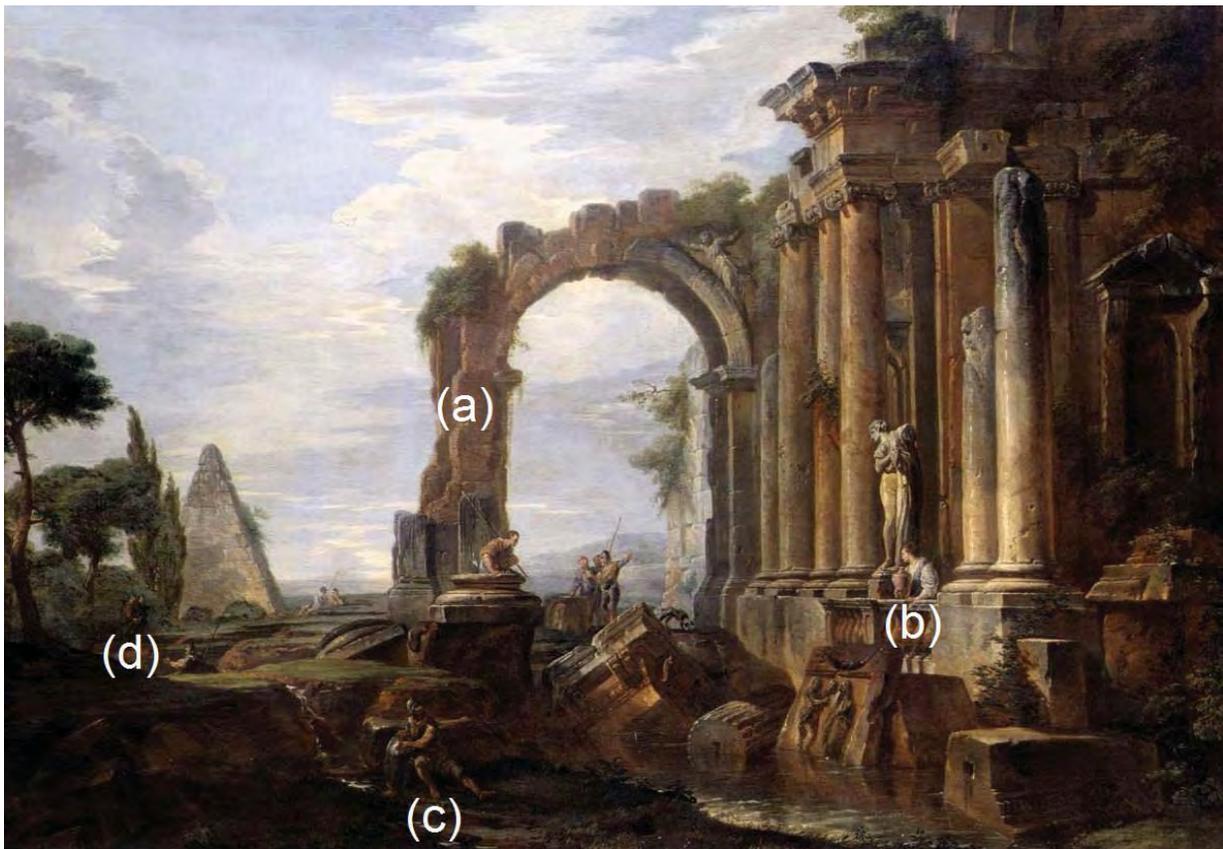


Fig. 19. Giovanni Paolo Panini, *Capriccio de ruinas clásicas*, 1725-1730. Colección Privada.



Fig. 20. Giovanni Paolo Panini, *Ruinas: estudio...1736*. Colección Privada.



Fig.21. Giovanni Battista Piranesi, Plancha II del tomo III, 1756. *Antichità romana*.



Fig.22. Frontispicio: Perspectiva de Egipto, de Alexandría a File, 1809. *Déscription de l' Égypte...*



Fig.23. Giovanni Battista Piranesi, Pirámide de Cestio, 1756. Antichitá romana Placa XXXI, tomo III.



Fig.24. Íñigo Domínguez, Fotografía moderna de la Pirámide de Cestio, 2008.

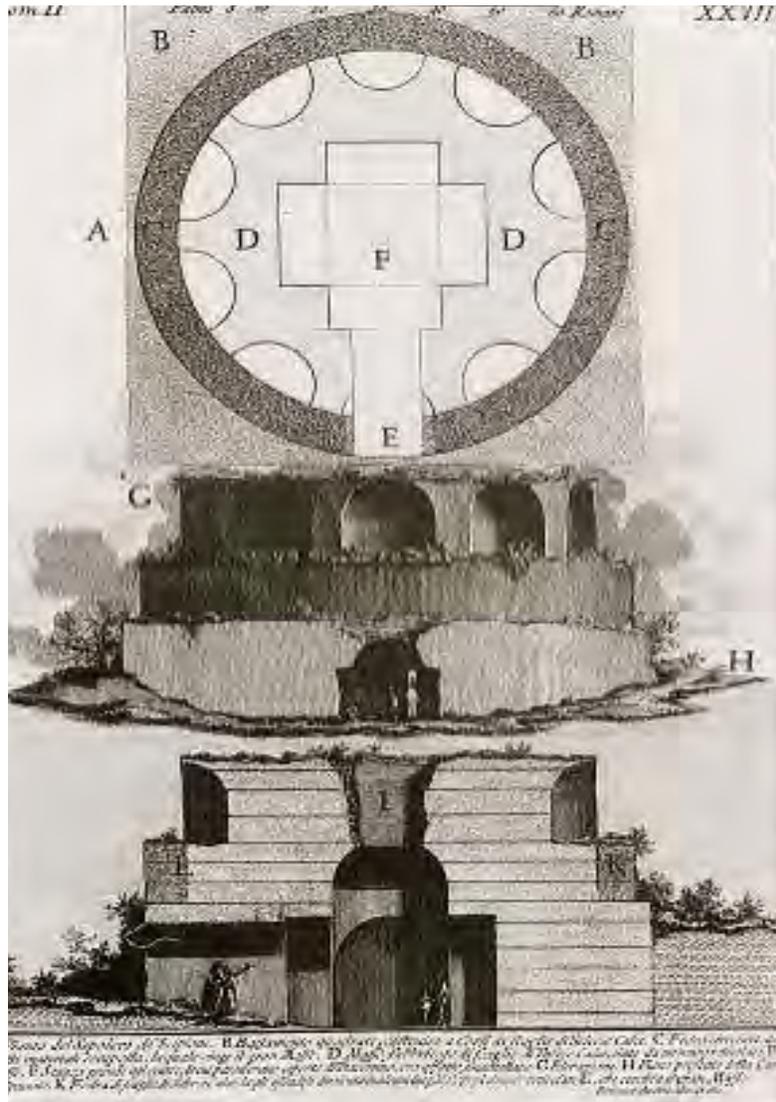


Fig.25. Giovanni Battista Piranesi, Plano y corte del Mausoleo de Escipion, 1756. Plancha XXVII de Antichitá romana.

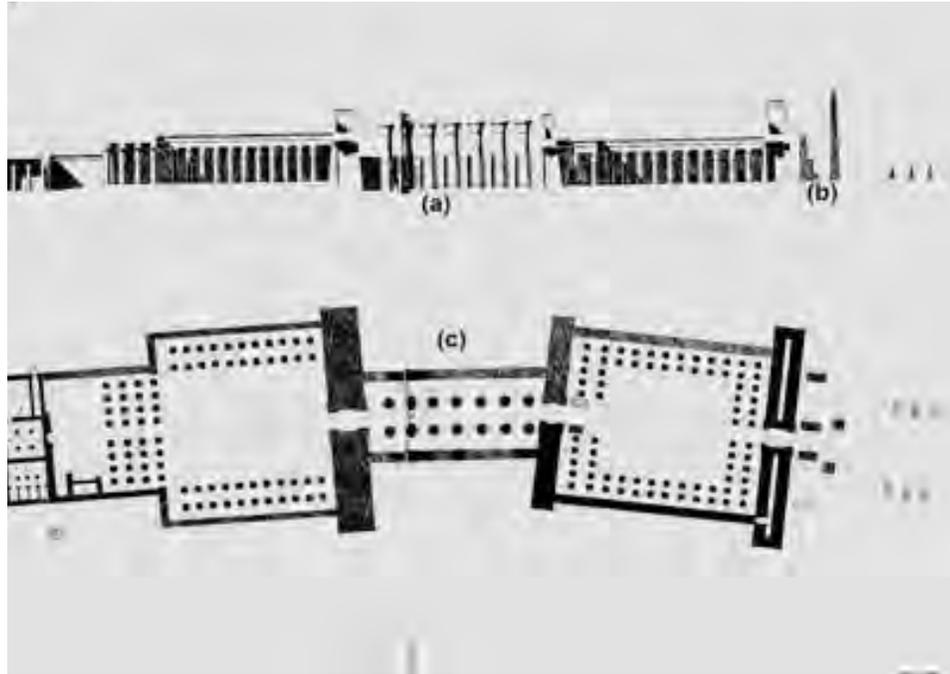
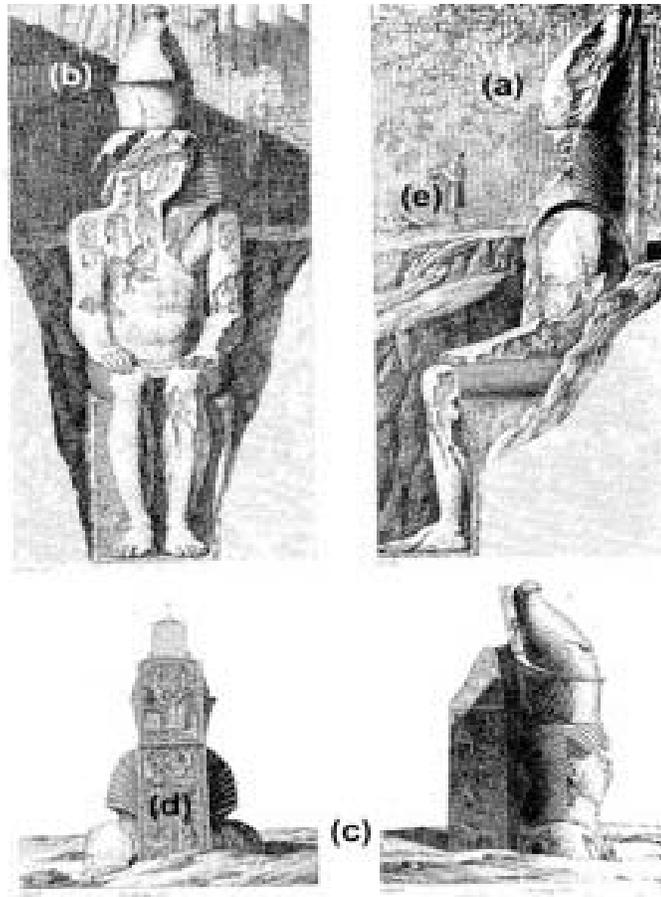


Fig. 26. Plano y corte longitudinal del Palacio de Karnak, Egipto, 1809. Description de l'Égypte...



Détails des colosses oriental et occidental placés près de la porte du palais.

Fig.27. Detalles de dos colosos oriental y occidental ubicados cerca de la puerta del Palacio, 1809, Description de l'Égypte...

Capítulo IV

La representación de la *ruina* en la obra de algunos viajeros de principios del siglo XIX en México.

Con los trabajos de Panini, Hubert Robert y Piranesi, entre otros artistas del siglo XVIII, la representación y documentación de las antiguas civilizaciones que daban a conocer las hazañas de exploración y apropiación de nuevos territorios, también fue difundiendo de manera importante. A principios del siglo XIX las actividades comerciales, es decir, los distintos productos, escritos y materiales fueron más allá del Mediterráneo, como por ejemplo hacia el continente americano. De igual manera, los trabajos de distintos artistas y viajeros comenzaron a formar parte de un novedoso descubrimiento visual con un corpus estético e histórico infinitamente interpretable, incluyendo al resto material, a la *ruina* y al espacio como tal.

En este capítulo podremos abordar algunas de las fuentes escritas y visuales del siglo XVIII que ayudaron a construir en nuestra imaginación una forma casi canónica de los espacios derruidos. Esta imagen mental promovida por una amplia gama de descripciones escritas y dibujadas (pintadas y grabadas) pudo estar presente también en la imaginación de quienes se encargaron del registro y documentación de vestigios en México. A mi parecer es posible ver, con sus respectivas diferencias en cuanto a las culturas y territorios, vegetación, arquitectura, restos materiales, etc. este tipo de iconografías—por ejemplo, edificios cubiertos por la vegetación, derruidos y abandonados por el tiempo—en el trabajo de algunos viajeros de finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Sin embargo, es importante saber de qué manera se dio este acercamiento a las arquitecturas derruidas, puesto que nos ayudará a consolidar una de las hipótesis de esta investigación: distinguir la existencia de un canon visual que se remonta a finales del siglo XVIII en Europa. Saber cómo se registraron estos vestigios en México a través del trabajo de algunos personajes de la época y bajo qué circunstancias, nos ayudará justamente a establecer algún tipo de genealogía visual con obras de artistas europeos. Por un lado, considero que es necesario conocer qué se escribió a principios del siglo XIX sobre México, en México y en Europa, y quiénes fueron algunos

de los interesados en representar las antigüedades americanas. Por el otro, también es importante saber de qué manera se documentaron estos elementos, es decir, qué se dijo de ellos, para poder distinguir, como he mencionado, algún canon visual procedente de aquellas representaciones de ruinas clásicas, idílicas y nostálgicas, imaginadas o reales en el siglo XVIII europeo. También es importante poder valorar cómo los nuevos métodos de acercamiento a estos restos materiales por parte de viajeros y estudiosos en México, el contexto cultural y las corrientes de pensamiento, entre otros aspectos, jugaron un papel determinante en su representación y en su difusión. Es por ello que en este capítulo abordaré el contexto y trazaré algunas resonancias de los trabajos de artistas europeos en las obras de algunos viajeros, artistas y escritores que se encontraban de este lado del Atlántico. Esto se debe a que también en México se comenzaba a llevar a cabo una revaloración de los restos materiales de las culturas indígenas precolombinas, en especial de las que se conocerían posteriormente como la mexica y la maya. En cierta forma también se buscaba elaborar un pasado “clásico” para México a través de los trabajos de algunos eruditos novohispanos que habían dedicado gran parte de su vida a la recolección y al estudio de las antigüedades mexicanas.

4.1. El final del siglo XVIII y la primera mitad del XIX en México: un breve panorama.

A finales del siglo XVIII hubo también un periodo llamado “Ilustración” en la Nueva España, se trató de una corriente de pensamiento que influyó en varios personajes, entre ellos, los coleccionistas de objetos y documentos procedentes de la época prehispánica. La ilustración fue una época histórica y un movimiento cultural e intelectual europeo que se dio especialmente en Francia e Inglaterra, se desarrolló desde finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa (1789-1799). A grandes rasgos esta corriente sostenía que la razón humana podía combatir la ignorancia a través de la investigación, la documentación y la información para construir un mundo mejor y más racional¹²³. Cabe destacar que a principios del siglo XVIII aún no habían pisado la tierra americana muchos de los ilustrados europeos, los que se interesaban en las Américas y querían conocer sobre este territorio, se guiaban entonces por textos escritos por misioneros y religiosos, en su mayoría, que describían diversos ámbitos como lo

¹²³ Véase Jaime Labastida, “La Ilustración novohispana,” en: *Revista de la Universidad de México* 97 (2012): 2-8.

prehispanico, la vida cotidiana y la organización social, entre otros. De algunas de estas obras hablaré también en este capítulo.

El siglo XVIII, el siglo de la Ilustración y del enciclopedismo, no solamente vio el nacimiento de las ciencias y las técnicas modernas, sino que asistió al surgimiento incipiente tanto de los Museos como de lo que hoy llamamos arqueología¹²⁴. Durante este siglo se desarrollaron también, por medio de las sociedades económicas y del Patronato Real de la Nueva España, los jardines botánicos, de donde nació en México el primer jardín y museo de historia natural en 1790, el antecedente de Museo Nacional. Fue una época en donde la Nueva España recibió la influencia europea de varios filósofos, enciclopedistas, exponentes del arte y de las ciencias, así como de las letras y sobre todo, de numerosos eclesiásticos, entre otros pensadores de finales del siglo XVII. Entre los que vinieron a la Nueva España y que formaban parte de los colegios de la Compañía de Jesús, estaba un grupo de científicos y filósofos ilustrados, encabezado por José Rafael Campoy (1723-1777). Ellos defendieron la separación entre la filosofía y las ciencias naturales, una mayor especialización en el estudio científico y una simplificación en el método de la enseñanza filosófica. En este grupo de pensadores que trabajaba principalmente en la ciudad de México, Tepetzotlán, Guadalajara y Valladolid (Morelia), destaca también el historiador Francisco Javier Clavijero (1731-1787) y el filósofo Andrés de Guevara y Basoazábal (1748-1801). También vino Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos (1745-1783), crítico de la escolástica y defensor de la ciencia y de la modernidad¹²⁵.

En el ámbito estético, la expresión artística de aquel movimiento intelectual se le denominó Neoclasicismo; una corriente que intentó reproducir sobre todo las formas griegas con más precisión que el Romanticismo, el cual daba prioridad a los sentimientos. El neoclasicismo, en cambio, glorificaba y exaltaba las virtudes de la antigüedad a través del sustento y la investigación de diversas fuentes, entre ellas las escritas. Justamente bajo esta corriente ilustrada se llevaron a cabo las expediciones en

¹²⁴ Véase José Alcina Franch, *El descubrimiento científico de América*, (España: ANTHROPOS, 1988), 221.

¹²⁵ Véase Carlos García Bosch, *México en la historia 1770-1865. El aparecer de una nación*, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 149.

Pompeya y Herculano financiadas por Carlos III de España en 1764. También debemos contar al artista Giovanni Battista Piranesi quien, como ya hemos visto, transmitió su propia visión de las arquitecturas derruidas con imágenes en las que la monumentalidad y las proporciones, además de los contrastes de luces y sombras, buscaban impresionar al espectador.

En gran medida la llegada de estas influencias europeas a la Nueva España, fueron la mecha que acrecentó la reacción y el interés de algunos intelectuales nativos para que siguieran abordando y continuaran investigando diversos ámbitos de las sociedades prehispánicas, entre ellos la arquitectura. Como mencioné, algunas de estas culturas, sobre todo la mexicana y la maya, ya habían sido descritas por religiosos que habían venido durante la Conquista Española o bien pocos años después. Si bien el interés por las antigüedades durante el siglo XVIII se apoyó sobre todo en este tipo de descripciones escritas en el siglo XVI, también reflejó otro tipo de alcances, entre ellos los que se refieren a la puesta en valor y a la exaltación de aquellas arquitecturas derruidas por el tiempo y construidas por las sociedades prehispánicas. Evidentemente este tipo de acercamientos tuvieron tintes ilustrados, pero también estuvieron permeados de una visión documentalista y con un rigor científico que intentaba describir a las ruinas como si estas fueran puestas bajo una lupa.

Como mencioné, los religiosos jugaron un papel trascendente en la descripción de elementos prehispánicos, pero no solo eso, sino que redactaron los primeros alegatos en defensa de América. Me refiero especialmente al grupo de estudiosos mexicanos que perteneció a la Compañía de Jesús, fundada en 1539 y expulsada de los dominios hispánicos, la cual halló refugio en Italia en 1767. Es por ello que muchas obras de estos personajes se publicaron en italiano o fueron traducidas del español a ese idioma, precisamente para proporcionarles una mayor divulgación en Europa. Sin embargo, también hubo personajes que no pertenecían a esta orden religiosa y que se dedicaron a abordar las antiguas arquitecturas. Un ejemplo lo encontramos en el trabajo de José Antonio de Alzate (1737-1789), quien se interesó por la arquitectura antigua y por la defensa y la valoración histórica de los indígenas. En su momento Alzate describió y conoció de primera mano algunos edificios prehispánicos destruidos por el paso del tiempo. Puso especial énfasis en su valoración y abogó porque se conocieran de mejor

manera este tipo de culturas. Según él era de suma importancia conocer y preservar lo que nombró: “Monumentos de Arquitectura”, porque:

Un Edificio manifiesta un carácter y cultura de las gentes [...] Sabemos que muchos hechos históricos han sido confirmados o destruidos en virtud del hallazgo de una Medalla o de una Inscripción [...] Si el celo indiscreto de algunos y la codiciosa ignorancia de otros, no hubiesen destruido los Monumentos Mexicanos, se podría coleccionar una grande porción de antigüedades con qué averiguar el legítimo origen de los Indios, sus costumbres¹²⁶.

José Antonio de Alzate estudió en el Colegio de San Gregorio de la hoy ciudad de México y fue discípulo de Francisco Javier Clavijero quien se había asentado en Guadalajara. Alzate fue sacerdote y a lo largo de su vida se interesó en muchos campos del conocimiento, por ejemplo, la astronomía, la filosofía, la historia y la geografía. Su interés por la historia y por las arquitecturas antiguas lo demostró en varias de sus obras. En 1777, por ejemplo, visitó el sitio de El Tajín y publicó en su *Gaceta de México* del 12 de junio de 1785 un escrito donde lo describió. Cabe destacar que esta obra fue una de las primeras descripciones sobre antigüedades de Veracruz. También visitó Xochicalco, que se convirtió en objeto de diversas investigaciones que publicó en el año de 1791 en *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*¹²⁷. El documento que describe esta antigua ciudad consta de 24 páginas, con una advertencia, 36 incisos, 11 notas al pie y 5 figuras. En Xochicalco Alzate elaboró una serie de planos y vistas, hizo un mapa del sitio y algunos dibujos de edificios derruidos que aún atesoraban numerosos detalles para quienes lo visitaran. Exploró y recorrió gran parte de la superficie del sitio¹²⁸; sin embargo, se concentró sobre todo en los bajorrelieves de la estructura principal, llamada desde aquella época: El Castillo. De este edificio elaboró una vista frontal en donde plasmó algunos detalles que fueron publicados en la lámina 3 de su obra. Al describir este basamento prehispánico Alzate no sólo exaltó la belleza de la construcción y de sus detalles, sino que también alabó el trabajo de sus constructores, la historia y el contexto de aquella arquitectura derruida que se encontraba cubierta por la vegetación, generando, desde mi punto de vista, la idea de una Antigüedad Mexicana como si se

¹²⁶ José Antonio Alzate y Ramírez, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, (México: Gaceta de Literatura, 1791), 3.

¹²⁷ Alzate y Ramírez, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, (México: Gaceta de Literatura, 1791)

¹²⁸ Realizó lo que ahora, en el discurso arqueológico, se le llama “recorrido de superficie”.

tratará de una especie homóloga a la Antigüedad Greco-Romana basada en los trabajos realizados en Pompeya y Herculano. Así describe Alzate este edificio:

En el centro de la Plaza, se halla un cuadrilongo todo formado de piedra de talla, hermosísimamente labrado, con geroglíficos Mexicanos; el primer cuerpo, que existe, por la mayor parte tiene de leste á oeste veinte y una varas, y de Norte à Sur veinte y cinco: su figura ó construcción se puede ver en la Estampa 3 [figura 28]. Lo que causa asombro es el ver aquellos grandísimos pedrones exâctamente labrados, de manera, que el mejor cantero no escapaz de executar obra superior, aunque use de la mas prolixa atencion y experiencia. Se hallan tambien ajustados, los mas sin mezcla ni betun, y tan sólidamente unidos, que parecen ser mas obra natural que artificial. La parte del primer cuerpo, que está fabricado en talús, [sic] tiene dos varas de altura, y de aquí á la cornisa tiene otras dos varas: La Estampa da más idea que la Descripción que pueda hacerse. Todo dicho primer cuerpo está adornado con geroglíficos Mexicanos, esculpidos á medio relieve; y se conoce que los esculpieron ya fabricado el Castillo, porque de otro modo no era posible que los Figurones que ocupan dos, tres, ó mas piedras, guardasen entre sí la bella disposicion en que están: algunas fallas de la escultura, y tambien algunas juntas de piedra á piedra están suplidas con mezcla de cal y arena¹²⁹.

Como se puede observar en la **figura 28**, Alzate representó la vista frontal de El Castillo con una escala marcada en “Baras Castellanas”¹³⁰, como se advierte en la parte superior izquierda de la imagen. En la parte superior del elemento arquitectónico se observan algunos árboles sobre el paramento y sobresalen en la imagen un cúmulo de piedras simétricamente talladas en el primer plano, también se observan algunos derrumbes en el desplante de la estructura y se acentúan los detalles frontales del muro que representan, en cada lado, una estilizada cabeza de serpiente. En la parte media se distinguen algunas decoraciones con formas fantasiosas de aves y de seres humanos. En la imagen existen varios detalles que fueron acentuados a través del achurado, como las piedras simétricamente talladas y los personajes a lo largo del muro, además, el juego de luces y sombras hacen que esta vista logre un cierto volumen y una perspectiva monumental. Los trabajos de documentación y registro que realizó Alzate en Xochicalco y en el Tajín son importantes, puesto que desde el siglo XVI, hasta principios del XIX, fuera de los valles centrales y la zona maya, no existen muchas descripciones de este tipo de ciudades antiguas, sino sólo escasos y aislados datos sobre objetos antiguos.

¹²⁹ Alzate y Ramírez, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, (México: Gaceta de Literatura, 1791), 11.

¹³⁰ También llamada “Vara de Burgos”, medía 0,835905 m. Véase Arturo Rodríguez, *La representación del espacio en las artes visuales* (México: Trillas, 2011), 67.

A lo largo de la historia, el trabajo de Alzate en Xochicalco ha sido una fuente escrita y visual importante para varios investigadores, sin embargo, también ha sido objeto de distintas críticas. Por ejemplo, el arqueólogo Ignacio Bernal, en su *Historia de la arqueología en México*, menciona que la obra que publicó Alzate en 1791:

[...]era la primera que se publicaba, por corta que fuera, ilustrada con estampas que hablaba de una ciudad antigua. No se trata ya de menciones superficiales en un contexto distinto, sino de un trabajo dedicado exclusivamente a un tema arqueológico. Que la descripción de Alzate sea inexacta y fantasiosa no disminuye algunos datos de interés¹³¹.

Coincido con Ignacio Bernal en cuanto a la importancia de esta obra, sin embargo creo que ésta se debe analizar en su propio contexto histórico. Queda claro que se trata de una obra importante, no sólo porque estuvo acompañada de imágenes y porque se difundió en Europa¹³² y posteriormente en la Nueva España. Es relevante puesto que a través de sus descripciones nos da cuenta de cómo durante aquel periodo las antigüedades mexicanas comenzaban a adquirir un peso histórico y estético que sirvió como apoyo para proyectar hacia Europa la riqueza cultural de este país, pero también creo que esta obra representó un incipiente nacionalismo, fundado en el testimonio material y culturas de aquellas sociedades prehispánicas.

A través de las descripciones de Alzate podemos ver que se trata de una obra cuyo contenido es más rico que aquellas crónicas escritas durante el siglo XVI y XVII, es diferente porque se trata de un documento de naturaleza distinta, las crónicas se basaban en testimonios orales y tenían como finalidad despertar la curiosidad en Europa sobre aquellas nuevas tierras conquistadas. En cambio, obras como la de Alzate intentaron describir aquellas arquitecturas a través de un proceso de investigación completo que se basó, ciertamente, en fuentes escritas pretéritas, pero también, y muy importante considerarlo, fue una obra que estuvo sustentada en la científicidad, es decir, en la propia documentación e interpretación que se obtenía a través del *estar ahí* en el sitio, viviendo la experiencia de tener contacto directo con este tipo de vestigios.

¹³¹ Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México* (México: Porrúa, 1979), 73.

¹³² El propio Alzate en su obra menciona que: "Quando en el año de mil setecientos setenta y siete registré á Xochicalco, se me excitó al punto el deseo de escribir la presente Memoria. El difunto Dr. Gamarra formó un Compendio que remitió a Italia, que acaso de habrá impreso". Alzate y Ramírez, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, (México: Gaceta de Literatura, 1791), *Advertencia*.

Durante el periodo ilustrado en la Nueva España se difundieron hacia Europa varias obras de este carácter, tanto visuales como escritas, en su mayoría crónicas de religiosos que se referían a diversos sitios arqueológicos y a la vida cultural indígena. En ese sentido, Europa, y en concreto Italia, fue el punto geográfico fundamental para darlas a conocer. La mayoría fueron traducidas al italiano, pensando ciertamente en ese país como centro de la cultura durante aquella época. Aunque también valdría la pena considerar que se debió quizás a las circunstancias que vivieron algunos grupos de religiosos, por ejemplo los de la orden jesuíta, en la Nueva España durante el mandato de Carlos III.

Para retomar el comentario de Bernal arriba mencionado, considero que la descripción de José Antonio Alzate sobre Xochicalco nos remite a la posible existencia de un canon de representación paralelo a los trabajos que abordaban las antigüedades europeas. Para Ignacio Bernal la descripción de Alzate raya en la impericia y en la incapacidad, es “inexacta y fantasiosa”, pero porque se trata de una inexactitud y fantasía derivada de la impericia dibujística para traducir vivamente una estética y una iconografía ajena al canon representativo occidental, entonces hegemónico. Al observar la **figura 28**, podría suponer que este tipo de iconografías están basadas en las representaciones visuales y en aquellas interpretaciones que se hicieron de los monumentos antiguos europeos (Grecia, Herculano y Pompeya por ejemplo), del siglo XVIII. Cabe mencionar que José Antonio de Alzate no fue el único que exaltó y representó el valor histórico y estético de algunas de las arquitecturas prehispánicas derruidas en la Nueva España. Sabemos que durante aquel periodo hubo otros mexicanos que también mostraron un interés particular sobre todo por culturas como la Mexica. Entre estos personajes estuvo el jesuita Francisco Javier Clavijero, nacido en Veracruz en 1721 y muerto en Italia en 1787. Es importante mencionar que él y el Padre José Márquez (1741-1820), a de quien hablaré más adelante, formaron parte de aquellos miembros de la Compañía de Jesús que fueron expulsados de América por orden de Carlos III de España y se exiliaron en Italia en 1767. Debido a estas circunstancias, los dos se dedicaron a escribir sobre México en Europa, por ello la mayor parte de sus escritos fueron traducidos en primera instancia al idioma italiano.

A Francisco Javier Clavijero le interesaron sobre todo los códices antiguos, cuando estuvo en Italia pudo dedicarse a sus investigaciones históricas basándose en los escritos que le mandaban sus amigos radicados en México, pero también se dedicó a consultar los acervos de las bibliotecas italianas. Gracias a este acopio bibliográfico, Clavijero pudo escribir varias obras históricas, la más conocida y monumental es la *Historia Antigua de México*, escrita por primera vez en su lengua materna, el español. Sin embargo, al inicio no fue publicada en español, ya que prefirió darla a la prensa traducida al italiano, tomando en cuenta mayores posibilidades de difusión¹³³. Así fue como por primera vez la obra se publicó en italiano en la ciudad de Cesena entre 1780 y 1781¹³⁴. Posteriormente fue traducida al inglés y al alemán y no fue hasta 1824 que se publicó en español en Londres. La edición en castellano se debió a una traducción realizada por el español José Joaquín de Mora de la versión italiana de 1780. Por cierto, del manuscrito original escrito por Clavijero en su lengua materna no se tiene noticia. Era una obra difundida por ambos mundos hasta el punto de que “J.Prescott podía escribir que, no obstante su prolijidad y la abundancia de hispídicos términos mexicanos, esa *Historia* creó casi un “interés popular” por la arqueología azteca”¹³⁵.

Por su ausencia de México, su *Historia Antigua de México* es una obra que se basó sobre todo en manuscritos y pinturas indígenas, y no en monumentos u objetos de índole propiamente arqueológico. Su obra no se dio a través del estudio y la investigación *in situ* de los monumentos y objetos antiguos que describió, pero esto no quiere decir que Clavijero ignorara la importancia de este tipo de vestigios, al contrario, desde Italia y con un sentimiento nacionalista las defendió y promovió todo un proyecto para la conservación y el resguardo de los restos materiales de las culturas prehispánicas. De hecho, fue uno de los promotores para pedir la creación del primer

¹³³ Según Antonello Gerbi, “Clavijero ya sabía italiano en sus años de México, él tradujo de esta lengua una biografía de San Juan Nepomuceno”. Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900* (México: F.C.E., 2003),246.

¹³⁴ “Habiéndome propuesto la utilidad de mis compatriotas como fin principal de mi historia, la escribí primero en español; estimulado después por algunos literatos italianos que se mostraban deseosos de leerla en su propia lengua, me encargué del nuevo y fatigoso empeño de traducirla al toscano; así los que tuvieron la bondad de elogiar mi trabajo, tendrán ahora la bondad de disculparme” Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México* (México: Porrúa, 2006), 6.

¹³⁵ Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900* (México: F.C.E., 2003),245.

museo de antigüedades. Entre otras cosas, Clavijero siempre puso en gran valor las capacidades de los indígenas para hacer grandes obras arquitectónicas.

En el prólogo de su *Historia Antigua de México*, dice: “La historia antigua de México que he emprendido es para servir a mi patria [...] y para restituir en su esplendor la verdad ofuscada por una turba increíble de modernos escritores de América”¹³⁶. Y pide a los catedráticos de la Universidad:

Yo espero que VV. SS. que son en ese reino los custodios de las ciencias, tratarán de conservar los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el mismo magnífico edificio de la Universidad un no menos vital que curioso museo en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o las que se descubran en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras antiguallas de esta naturaleza, las pinturas mexicanas de toda clase que andan esparcidas por varias partes y sobre todo, los manuscritos, así los de los misioneros y otros antiguos españoles como los de los mimos indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes que los consuma la polilla, o se pierdan por otra desgracia¹³⁷.

La recopilación de las fuentes que hizo Clavijero en Europa para escribir esta *Historia* palió, de alguna forma, el no haber estado presente frente a los objetos o monumentos, es por eso que su obra resulta mucho más descriptiva en lo textual que visualmente. Sin embargo, si consideramos que consultó varios acervos de algunas bibliotecas italianas, podríamos suponer que también pudo conocer ciertas descripciones visuales (dibujos, pinturas etc.) hechas por artistas europeos de principios del siglo XVIII, sobre todo, aquellas referentes a la antigua Grecia por ejemplo. La *Historia Antigua de México* se compone de diez tomos en los que describe varios ámbitos de la realidad cultural de México antes de la Conquista Española; los aspectos geográficos, las noticias sobre la vida, el gobierno y la magnificencia de México-Tenochtitlán, así como la llegada de los españoles a ese lugar. Es importante mencionar que a pesar de la distancia, Clavijero intentó escribir desde Italia una “verdadera” historia antigua de México, es decir, una narrativa que no fuera sólo una crónica sino un trabajo sustentado en las fuentes y en el conocimiento, además de darle un toque nacionalista y protector a los vestigios que describió, aspecto que anteriormente poco se había realizado. En este sentido, hubo un cambio que generó una preocupación por los vestigios que fue más allá de los

¹³⁶ Clavijero, *Historia Antigua de México*, (México: Porrúa, 2006), 21.

¹³⁷ Clavijero, *Historia Antigua de México*, (México: Porrúa, 2006), 22.

apariencias estéticas de los elementos, como mencioné anteriormente, ahora se permitía al vestigio, a la ruina, ser el protagonista de un pasado material que podía interpretarse desde la perspectiva de cada uno de los interesados. La obra de Clavijero exaltó, al igual que la de Alzate, la riqueza histórica, estética y cultural de este territorio con otra perspectiva, ciertamente una más documentada y con un carácter más aproximado a lo que podríamos llamar científico. Además, existió también una suerte de reivindicación de los adelantos culturales prehispánicos.

La primera edición de la *Historia Antigua de México* de Clavijero en el idioma italiano (1780) fue una de las obras que pudieron haber sido consultadas por varios lectores. Es de suponerse que el reconocido viajero alemán Alexander Von Humboldt (1769-1859), la consultó para documentarse antes de venir a México. Es importante mencionar a este viajero, ya que es considerado por muchos especialistas uno de los últimos grandes ilustrados que contaba con una vasta cultura enciclopédica, pues abordó campos tan diversos como la geografía, la geología y la física. Von Humboldt se embarcó en 1799 junto con Aimé Jacques Alexander Goujaud, mejor conocido como Aimé Bonpland, hacia el continente americano interesado en gran medida por los aspectos naturales y geográficos, pero también en los principales centros urbanos y monumentos antiguos no sólo de México, sino de gran parte de Centroamérica y Sudamérica. Publicó en 1810 *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, una obra trascendental que abordaba varias de las ruinas americanas, difundidas en Europa a través de imágenes que mostraban distintos tipos de arquitectura prehispánica. Sin lugar a dudas Humboldt es uno de los principales difusores de esta clase de aspectos del paisaje natural y arquitectónico.

Otro de los personajes que promovió la importancia de las culturas prehispánicas fue el mexicano Antonio de León y Gama (1735-1802), un hombre aficionado a las matemáticas, a la astronomía, a la zoología y muy especialmente a la historia de los antiguos mexicanos. Fue coleccionista de códices y viejas relaciones de las civilizaciones indígenas pretéritas. En 1790 se dio el descubrimiento fortuito de dos de los elementos escultóricos más representativos de la cultura mexicana en la Plaza Mayor de la ciudad de

México: La escultura de Coatlicue¹³⁸ y la Piedra del Sol¹³⁹ (véanse las **figuras 29 y 30**). De este hallazgo Antonio de León y Gama escribió y publicó un ensayo titulado: *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. La obra se publicó por primera vez en México en 1792 y estuvo acompañada de grabados que reproducían las imágenes de estas dos piezas en varias vistas¹⁴⁰. En este ensayo León y Gama describió y abordó en extenso la posible funcionalidad de la Piedra del Sol. Se apoyó de ciertas investigaciones que había realizado previamente sobre los calendarios indígenas en algunos archivos, también consultó colecciones particulares como la del italiano Lorenzo Boturini Benaduci (1698-1755), quien llegó a la Nueva España en 1736 y se dedicó a atesorar una gran cantidad de documentos sobre apariciones y hechos milagrosos, pero también sobre historia, costumbres, el calendario y la religión de los antiguos habitantes de México. Lorenzo Boturini visitó y exploró el sitio de Teotihuacan; de hecho escribió en 1746 algunos de sus procesos de acercamiento y documentación a este tipo de monumentos antiguos en su obra llamada *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*¹⁴¹. Boturini, por ejemplo, fue uno de los primeros personajes que intervino la Pirámide del Sol y trató de refutar, basándose en la información que adquirió *in situ*, los antiguos trabajos realizados por Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) en ese mismo lugar. Así escribió Boturini al respecto:

Yo le mandé sacar un mapa a la pirámide, que tengo en mi archivo, y rodeándola vi que el célebre don Carlos de Sigüenza y Góngora había intentado taladrarla, pero halló resistencia; sábese que está el centro vacío¹⁴².

¹³⁸ Llamada también “La de la falda de las serpientes”. Se le considera una de las diosas madre en la cosmogonía mexicana. Coatlicue fue madre de Huitzilopochtli, dios principal de los mexicanos.

¹³⁹ Ambas presiden ahora la sala mexicana en el museo Nacional de Antropología.

¹⁴⁰ Esta misma obra fue traducida al italiano por el jesuita Pedro José Márquez y publicada en Roma en 1804. Véase Carlos Margain, *Don Antonio de León y Gama (1735-1802). El primer arqueólogo mexicano. Análisis de su vida y obra*, (México: Memorias del primer coloquio mexicano de historia de la ciencia, 1964), 154.

¹⁴¹ La obra se titula *Idea de una nueva historia general de la América septentrional* y fue publicada en el año de 1746 en la ciudad de Madrid, España.

¹⁴² Véase Lorenzo Boturini, *Idea de una nueva historia general de la América septentrional* (Madrid, 1746), 143.

Esta cita es una clara referencia a Egipto, en donde, como hemos visto, también se elaboraron planos y se penetraron pirámides en busca de algún objeto valioso. Y a este tipo de fuentes recurrió León y Gama antes de escribir su ensayo sobre las dos piezas monumentales descubiertas en 1790, lo cual resulta interesante, porque vemos que durante aquella época trató, como Alzate y Clavijero, de documentarse y de utilizar las fuentes escritas que estaban a su alcance. De hecho, en algunas ocasiones tuvo la oportunidad de consultar fuentes originales que le sirvieron para aclarar incógnitas sobre aspectos prehispánicos¹⁴³. Sus investigaciones en los acervos y colecciones le permitieron también observar obras que contenían dibujos, grabados y pinturas que formaron en él una idea visual de lo que hasta el momento se había descrito y registrado, lo cual lo ayudó en gran medida a poder interpretar y a valorar la historia¹⁴⁴, pero sobre todo, sus investigaciones lo llevaron a ver en esas piezas no propiamente algo estético, sino raro, una curiosidad a los ojos de alguien que tenía una formación religiosa distinta a la de los creadores de aquellos vestigios. Sin duda descripciones como las de Boturini reflejan una clara idea de algunas de las influencias literarias y descriptivas que tuvo León y Gama para abordar y describir años después los dos monolitos encontrados. El uso no sólo de mapas para registrar los elementos antiguos, sino de dibujos con vistas, plantas y cortes que consultó en algunos documentos que se encontraban en colecciones como la de Boturini y el hecho de *estar ahí* frente a los objetos, ayudaron a León y Gama a plasmar con una mayor precisión aquél círculo de gran perfección compuesto por relieves alusivos a los cultos solares y a los conocimientos calendáricos y astronómicos de los antiguos mexicanos¹⁴⁵. Lo importante en el trabajo de León y Gama es que no sólo se apoyó en documentos escritos o pintados, sino también en el estudio directo del monumento, lo que refleja un cambio

¹⁴³ Se sabe que León y Gama tardó doce años en aprender la lengua náhuatl para poder llegar a leer e interpretar algunos manuscritos inéditos. Véase Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, 74.

¹⁴⁴ Por ejemplo, con respecto a la interpretación que le dio León y Gama al monolito circular, algunos autores como Ignacio Bernal comentan que: “era lo mejor que se había hecho hasta entonces, y rectifica numerosas equivocaciones cometidas no sólo por quienes lo habían precedido en el siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, sino aun las de cronistas del siglo XVI, que no entendieron el funcionamiento verdadero del calendario” Véase Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, (México: Porrúa, 1979), 76.

¹⁴⁵ Véase Antonio de León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790* (México: En la Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792).

de actitud frente a los elementos prehispánicos que resulta fundamental en el desarrollo de la historia de la arqueología.

Las dos piedras descritas se ubicaron al poniente de la segunda puerta del palacio virreinal y al norte de un conjunto dedicado al comercio llamado El Portal de las Flores, el cual se localizaba en el terreno que actualmente ocupa el edificio gemelo del Gobierno del Distrito Federal, que cierra por la parte sudeste la plaza mayor de la ciudad de México. Para aquél entonces gobernaba la Nueva España el virrey conde de Revillagigedo (1740-1799), quien había llegado en 1789 a la floreciente colonia a encargarse de la capital y de todo el virreinato hasta el año de 1794. Este personaje fue uno de los gobernantes que envió la metrópoli (España) a México y fue también un claro exponente de la corriente ilustrada que dominaba en aquellos tiempos gran parte de Europa. Cabe mencionar que Revillagigedo participó del interés y de la curiosidad que despertaron los hallazgos de Pompeya y Herculano, cuando Carlos III de España había sido rey de Nápoles. Estuvo interesado también en las culturas prehispánicas de la Nueva España; cuando todavía se encontraba en Europa en 1785, recibió un informe enviado por el arquitecto Antonio Bernasconi que había ido en una misión de reconocimiento a la Audiencia de Guatemala. El informe hablaba sobre las construcciones de un lugar llamado Palenque. En marzo de 1786, antes de su arribo a la capital de la Nueva España, Revillagigedo ordenó la realización de exploraciones e investigaciones en ese sitio y que se llevaran a cabo descripciones y dibujos de las figuras que se observaran; que se hicieran cortes, planos y hasta “excavaciones en donde mejor pareciere”¹⁴⁶. El interés de este personaje por los monumentos prehispánicos era alto, por eso cuando se enteró del descubrimiento de las dos esculturas mexicas, ordenó que se conservaran en lugar de destruirlas. No es de extrañarnos que las descripciones y los dibujos de Palenque que le mandaban a España antes de venir a gobernar La Nueva España, aumentaron aún más su curiosidad hacia este tipo de culturas. Evidentemente que cuando llegó a la capital, el descubrimiento de estos dos monolitos lo incitó a iniciar con ellos una valoración material, *in situ*, además del resguardo, el registro y la documentación de una parte del pasado material de nuestro país. Revillagigedo fue un personaje que “renovó la ciudad de México, mandó explorar las costas del Pacífico hasta

¹⁴⁶ Véase Antonio Bernasconi, “Informe sobre Palenque,” *Las ruinas de Palenque*, (1946): 37-41.

el estrecho de Behring, y con infatigable energía mejoró la administración, la educación, la hacienda pública, las comunicaciones, la defensa y la economía de su país”¹⁴⁷. El 13 de agosto de 1790 fue encontrada la Coatlicue, a casi un año de la llegada de Revillagigedo a la Nueva España, y a finales de ese mismo mes el corregidor de la ciudad, el coronel don Bernardo Bonavia y Zapata, le envió una carta explicándole que:

En las excavaciones que se están haciendo en la plaza de Palacio, se ha hallado, como se sabe, una figura de piedra de un tamaño considerable, que denota ser anterior a la conquista. La considero digna de conservarse, por su antigüedad, por los escasos monumentos que nos quedan de aquellos tiempos, y por lo que pueda contribuir a ilustrarnos. Persuadiendo que a este fin no puede ponerse en mejores manos que en las de la Real y Pontificia Universidad¹⁴⁸.

El 6 de septiembre de ese mismo año se firmó un acuerdo entre Bonavia y Zapata y Revillagigedo asegurando la conservación de la escultura, de esta manera se decidió llevarla al patio de la Real y Pontificia Universidad que había sido fundada en 1551. Esta cita nos muestra también un cambio de actitud con respecto a la conservación y protección de elementos prehispánicos. Con mucho trabajo la lograron mover hasta la segunda puerta del palacio virreinal y después hasta la Universidad. Revillagigedo ordenó, como lo había hecho para Palenque, hacer medir los objetos, dibujarlos y registrarlos. En este caso, la Coatlicue y la Piedra del Sol tenían que ser pesadas y dibujadas, además, se tenían que realizar grabados con el propósito de una futura publicación. A esta tarea fue asignado León y Gama, quien se dirigió entonces a la Real y Pontificia Universidad para llevar a cabo su registro visual y también su posterior interpretación.

El haber optado por la conservación de las dos piedras fue un acto que dio inicio, tal vez sin saberlo, a la conformación del primer museo de antigüedades en México, ya que anteriormente la mayoría de las piezas encontradas eran destruidas o no registradas. Y justamente el acto de conservar una pieza antigua en algún recinto público refleja las ideas del fin del siglo XVIII y de casi todo el siglo XIX, porque fue una época en la cual se les comienza a dar a este tipo de creaciones prehispánicas una

¹⁴⁷ Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, (México, F.C.E., 2003), 244.

¹⁴⁸ Antonio León y Gama, *Descripción histórica y cronológica*, (México: En la Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792), 14.

validez histórica y poco a poco también una validez estética confrontada con lo europeo. En este sentido, se sabe que años después la Coatlicue fue enterrada una vez más, tal vez lo hicieron para evitar que los indígenas revivieran o mantuvieran las prácticas religiosas “paganas” de su antigua religión prehispánica.

León y Gama representó La Coatlicue como un monolito en forma de mujer con una falda de serpientes, ésta luce un collar de manos cortadas y corazones humanos, en el centro, a manera de colgante, destaca un cráneo humano que conserva los ojos. La figura carece de cabeza y manos humanas, en su lugar desplantan cabezas de serpientes que se encuentran frente a frente creando la fantasía de un segundo rostro serpentino de la deidad, otras de sus partes se dirigen al espectador sustituyendo las extremidades de la mujer. Sobre esta pieza el mexicano realizó cortes para detallar algunas vistas del objeto, como lo hizo Piranesi en algunas de sus obras (véase **fig. 25**) y como lo harían otros viajeros frente a otras culturas como la egipcia. Si observamos el plano y corte del Mausoleo de Escipion de Piranesi (**fig. 25**), podemos percatarnos de la existencia de la escala gráfica en la parte superior de la imagen, también se observan varias personas en la parte media y baja que representan a su vez la escala humana. En la imagen de León y Gama (**fig. 31**) no existe una escala gráfica, las medidas se encuentran descritas en la parte izquierda de la lámina. Una coincidencia es que en las dos imágenes, a los distintos elementos que fueron registrados por los autores se les asignó una letra para señalarlos (A,B,C,etc.) y en sus publicaciones se numeraron por láminas en la parte superior derecha. Es decir, al parecer existe una convención sobre la denominación “clasificatoria” de las partes. Los cortes realizados también fueron distintos, en el caso de la imagen de Piranesi (véase **fig. 25**) éste hizo una vista frontal del mausoleo, una superior y un corte transversal del mismo; León y Gama hizo una vista frontal, una lateral y una trasera, además representó otros detalles, como los que se encontraban por debajo del monolito. Otra diferencia clara es la vegetación en la imagen de Piranesi y la inexistencia de la misma en la de León y Gama. Hay que recordar que la primera imagen es un edificio y la segunda es una piedra esculpida que fue enterrada y posteriormente “liberada” de la tierra que la cubría, transportada hacia la Real y Pontificia Universidad y documentada ahí. La diferencia fundamental es que existe un aspecto para la representación que se refiere a la arquitectura y otro que se refiere a la escultura.

Además de algunas diferencias en la representación de estos elementos antiguos por parte de Piranesi y León y Gama, también existen coincidencias en la intencionalidad académica que nos hacen reflexionar en las influencias sintácticas procedentes de Europa. En este caso el uso del sombreado para aumentar los detalles, los juegos de luz y de sombras, intermedian en las dos imágenes no sólo para denotar la monumentalidad de los elementos, sino para intentar mostrar en ellos el tiempo que ha transcurrido. Técnicas como el grabado en los dos casos nos hablan del método de reproducción y con ello de los alcances visuales y de difusión que tuvieron este tipo de obras en Europa y en el continente Americano.

La Descripción Histórica y Cronológica de las dos Piedras... fue traducida al italiano por el Padre Pedro José Márquez (1741-1820), de quien hablaré más adelante, y que escribió, como León y Gama, desde Europa. Por ello no es ocioso pensar que los distintos viajeros europeos que vinieron a México posteriormente, pudieron acceder a este tipo de documentos escritos en español y traducidos al italiano, o viceversa. Y tampoco es ocioso pensar que los propios mexicanos que se encontraban en Europa pudieron haber recurrido a obras como las del propio Humboldt, Vico, Boturini, Piranesi, Panini o Robert, entre otros.

Otro jesuita, y el único que pudo regresar a México cuando les fue permitido a los miembros de su orden hacerlo, fue Pedro José Márquez (1741-1820). Había sido expulsado de México, con los otros miembros de la Compañía de Jesús, cuando tenía veintiséis años de edad. Vivió en Roma medio siglo y regresó a México tres años antes de su muerte. Terminó sus estudios religiosos en Roma en 1769 y se adentró en los estudios estéticos de monumentos de arquitectura de la milenaria Roma, demostró un gran talento que lo llevó a ser admitido en prestigiosas academias de arte, entre ellas, las de Bellas Artes de Roma, Florencia, Bolonia, Madrid y Zaragoza¹⁴⁹. José Márquez publicó en Europa una serie de obras sobre estética y arqueología clásica y mexicana, desgraciadamente de este último tema pocas obras han sido traducidas al español. Como mencioné, a lo largo de su forzada estancia en Italia escribió en su mayoría obras

¹⁴⁹ María Cristina Torales Pacheco, "Pedro Joseph Márquez (1741-1820) y algunos de sus contemporáneos," en *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820) Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, coord. Oscar Flores Flores (México: UNAM, IIE, Real Academia de San Fernando, 2014), 48-49.

sobre arquitectura clásica romana. Sin embargo, existen dos textos traducidos al español que abordan y revalorizan desde Europa algunos aspectos del México Antiguo a la manera italiana del siglo XVIII.

El primer intento de traducción de estos textos lo hizo en 1882 el célebre Francisco del Paso y Troncoso y casi cien años después hubo una traducción más completa a cargo del historiador y esteta Justino Fernández. Se trata de una moderna edición preparada en 1972 llamada *Sobre lo Bello en General y Dos Monumentos de Arquitectura Mexicana Tajín y Xochicalco* (*Due antichi monumenti di architettura mexicana...*) y aborda un discurso sobre lo bello, en palabras de Márquez, aquello “que causa placer al espíritu”¹⁵⁰. Sin duda el Padre Márquez tenía conciencia y hasta cierto punto nostalgia de su historia, ya que le preocupaba dar a conocer en Europa la cultura que había dejado atrás, tal vez por la necesidad de arraigo con su tierra, con el lugar donde nació y se crió, pero también por la necesidad que veía en documentar, a su manera y a través de sus influencias literarias y visuales, aquellas ruinas americanas. Al igual que Francisco Javier Clavijero, Márquez afirmaba que la tierra de donde venía tenía un pasado cultural que iba más allá de los españoles y de los criollos, ese pasado era la cultura prehispánica¹⁵¹. En 1804 se publicó en Italia *Due antichi monumenti di architettura mexicana...* en donde abordó y dibujó, desde Europa, sitios de gran importancia, como por ejemplo Xochicalco¹⁵² (véanse **figuras 32 y 33**). Y si las obras escritas por mexicanos y traducidas sobre todo al italiano circulaban en aquella época por gran parte de Europa, Márquez pudo apoyarse de la obra de Alzate publicada en 1791.

¹⁵⁰ Divide lo bello en tres géneros, el primero es por medio de los placeres sensibles y materiales que se perciben por medio del olfato, el gusto y el tacto. El segundo es el de los sentidos que se comunican por los otros dos sentidos: la vista y el oído. El tercero se refiere a los que se perciben a través de las potencias espirituales, sin que sea necesaria la intervención de los sentidos. Véase José Márquez, *Sobre lo Bello en General y Dos Monumentos de Arquitectura Mexicana Tajín y Xochicalco* (México: UNAM, 1972), 74.

¹⁵¹ Véase Rovira, Gaspar Ma. Del Carmen y Carolina Ponce, “Dos antiguos monumentos de arquitectura mexicana de Pedro José Márquez” en: *Ejercitaciones Arquitectónicas*, (México: UNAM, FFyL, 2007), 71.

¹⁵² Después de la caída de Teotihuacan fue uno de los principales centros rectores en el Altiplano Central. Por sus características, Xochicalco define a un periodo de la historia mesoamericana, el “Epiclásico”, (700-900 d.C). Este periodo se caracteriza por un marcado militarismo, migraciones, inestabilidad política y económica, ciudades fortificadas, adoración de dioses guerreros como Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada.

En las representaciones de Márquez se observan vistas hasta cierto punto antipiranesianas, ya que son apaisadas pero por la obvia diferencia en la calidad de factura y dibujo, se muestran los detalles de las arquitecturas antiguas que son exaltadas y que resaltan el paso del tiempo marcado por la presencia de la vegetación que las invade. De igual manera pueden apreciarse influencias de escritores mexicanos como Alzate, León y Gama o Clavijero cuyas obras, como mencioné, habían sido publicadas en Europa y circulaban desde hacía algunos años por ese lado del Atlántico. Por ejemplo, si observamos la **figura 32** podemos notar que Márquez hizo también vistas laterales como las de Alzate o las de León y Gama. Detalló con achurados las figuras que aparecen en el edificio y dibujó vegetación arriba del monumento, también representó una considerable cantidad de tierra y piedras en el desplante del mismo para denotar el contexto, pero también para tratar de narrar visualmente el paso del tiempo, el deterioro y el olvido, de alguna manera como lo haría Alzate. Llama la atención de nuevo la precisión del registro de Márquez, que aunque a la distancia y sin estar *in situ*, logró elaborar un grabado en donde acentuó detalladamente a personajes en la parte baja de la vista lateral del edificio (véase **fig. 32**). Esto nos habla de una vasta documentación sobre la arquitectura monumental americana y europea, pero también del manejo de las técnicas gráficas de la época.

La **figura 33** es una vista superior y una lateral de la estructura piramidal, y al igual que Piranesi y León y Gama en algunos de sus grabados, nombró ciertos elementos con letras, algo lógico en todo proceso de análisis visual, un recurso gráfico formal que coincide con el uso de escalas gráficas de Piranesi, Robert o Panini. Estas formas de acercamiento, es decir, el registro y el contacto directo con los monumentos antiguos (o la memoria de ese contacto), además de la investigación de fuentes escritas y visuales para sustentar algunas interpretaciones a finales del siglo XVIII, sirvieron para llevar a cabo una especie de reivindicación y difusión del pasado prehispánico por parte de los especialistas mexicanos que se encontraban en México y en Europa. También se trató de un periodo en donde hubo un verdadero interés por las antigüedades americanas, las cuales, a mi parecer, tomaron por primera vez un peso y un valor frente a las antigüedades europeas. Esta clase de descripciones y registros visuales de finales del siglo XVIII legaron varios aspectos que son importantes, el primero se refiere a la realización de una documentación por parte de los especialistas mexicanos. En segundo

lugar, fue un periodo que dejó una buena cantidad de descripciones escritas y visuales que fueron difundidas en Europa y que trataron de validar, como ya he mencionado, no sólo la estética de las obras prehispánicas, sino su peso histórico en el imaginario de la aún llamada Nueva España. Evidentemente algunas de estas publicaciones despertaron el interés a ciertos viajeros del siglo XIX por los monumentos antiguos, de hecho, en gran medida fue a través de este tipo de obras que echaron su primer vistazo a este Nuevo Mundo. Algunos viajeros del siglo XIX pudieron haber consultado en Europa los dibujos y grabados de escritores como Clavijero, por ejemplo, pero también, y no resulta ocioso pensarlo, pudieron haber conocido la obra de Humboldt o los dibujos del Padre Márquez publicados en Italia y hasta los de León y Gama o los de Alzate, que también fueron conocidos en Europa.

El conocimiento de ciertos monumentos antiguos, sobre todo los del centro de México y los de la región maya impulsaron a otros viajeros, desde los inicios del siglo XIX, a adentrarse en estos nuevos territorios y a realizar un nuevo registro de las antiguas ciudades, por supuesto, para ello utilizaron los medios del dibujo, el grabado, luego la litografía y la pintura y finalmente, después de 1839, la fotografía.

Por último, es necesario considerar que las circunstancias en las que se publicaron este tipo de obras a finales del siglo XVIII, –la llegada de la corriente ilustrada junto con la expulsión de los jesuitas mexicanos a Italia–, tienen relación con la forma en que se dio el acercamiento a las arquitecturas derruidas y con la documentación hacia este tipo de vestigios. Por un lado aquellos mexicanos exiliados en Italia que se llevaron sus estudios de México pero que también acudieron a otras fuentes en Europa para escribir sobre los monumentos prehispánicos valorando su calidad histórica y estética. Por el otro, hubo varios que además de realizar investigaciones enciclopédicas, se encontraron directamente con los vestigios y llevaron a cabo registros (descripciones, dibujos, pinturas etc.) *in situ* que fueron enriquecidos con los conocimientos previos que habían adquirido a través de las crónicas u otras fuentes escritas del siglo XVI y XVII. Como podemos ver, estas y otras obras que se publicaron a finales del siglo XVIII alimentaron las interpretaciones de aquellas arquitecturas y objetos derruidos americanos. Sin embargo, hay que tomar también en cuenta el contexto sociocultural en el cual se

desarrollaron estas publicaciones¹⁵³. Los grabados, pinturas y dibujos referentes a este tipo de vestigios se parecen porque tienen que ver con un canon de registro visual utilizado por varios artistas europeos.

A principios del siglo XIX la curiosidad y el interés más apegado a lo científico por las antigüedades creció en México; sin embargo, las iconografías de los distintos sitios visitados por viajeros mexicanos y europeos de alguna manera siguieron recurriendo al mismo registro visual del siglo XVIII, como lo veremos a continuación.

4.2. Los inicios del siglo XIX en México y la representación de algunas ciudades antiguas.

Antes de adentrarme en el trabajo de algunos personajes y en sus obras, es necesario mencionar un aspecto que tiene que ver con la conformación del México decimonónico. A inicios del siglo XIX el país presentaba una estructura social y cultural que se había perfilado desde el siglo XVI. Sin embargo, existía una mayoría indígena, resto del mundo prehispánico, que se encontraba prácticamente fuera del ámbito occidental que España había construido en América. Su participación en la vida económica y política estaba restringida. Vistos como seres económicamente activos, los indígenas participaban en el proceso productivo “a través del trabajo de servidumbre o del sistema de producción comunitario”¹⁵⁴. En el terreno espiritual, se trataba de un grupo que había sido evangelizado y que adoptó, de manera obligatoria, el catolicismo como religión. Es bien sabido que sobre estas bases, los indígenas comenzaron a asimilar elementos de la iglesia cristiana con los restos de su antigua religión prehispánica¹⁵⁵.

Basta decir que no sólo los españoles llegaron a estas tierras. Por necesidades económicas sustanciales importaron africanos, los cuales, al llegar a la llamada Nueva España, se fueron mezclando con la población local, dando lugar a las castas. Por otro lado, la mezcla hispano-indígena, formó un sector amplio de población, pero aún no tan

¹⁵³ Véase Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, (México: F.C.E., 2003), 89-97.

¹⁵⁴ Álvaro Matute, *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1973), 33.

¹⁵⁵ Matute, *México en el siglo XIX*, 42.

grande como para superar numéricamente a la población indígena. Los europeos, por su parte, se encontraban divididos en dos grandes grupos: el peninsular y el criollo. El criollo asumió para aquél momento todo lo americano, lo exaltó y lo contrapuso a casi todo lo español. El criollo, dueño de sí, quiso también serlo de su nación; en otras palabras, quería ser el heredero autorizado de un pasado que hasta la fecha había sido valorado por muy pocos estudiosos. A grandes rasgos, con este deseo de liberación nació el siglo XIX en México y fue un aspecto, que a mi parecer es importante, porque como veremos, tiene relación con las posteriores descripciones y representaciones de los antiguos restos prehispánicos.

Al comienzo del siglo XIX las obras que escribieron, desde mediados del siglo XVIII, viajeros mexicanos y europeos sobre algunas de las arquitecturas derruidas y otros objetos pertenecientes a la época prehispánica, cobraron una mayor difusión. Para aquellas fechas el tránsito naval entre Europa y América era más constante y las publicaciones, en su mayoría, podían circular por los dos continentes¹⁵⁶. Algunas de estas descripciones, como he mencionado, fueron publicadas en Europa en italiano; otras en México en español; y unas cuantas más fueron traducidas de estas dos lenguas al francés, alemán y al inglés. La mayoría de ellas, como la de Alzate, Clavijero, Márquez y León y Gama, por ejemplo, exaltaron la belleza y la importancia histórica de aquellas ciudades antiguas de la Nueva España elaborando dibujos, vistas, cortes y planos. De esta manera este tipo de obras informaron a varios personajes de la existencia de aquellos vestigios, y por supuesto, despertaron aún más el interés de locales y extranjeros.

Una de las expediciones científicas mayores, auspiciada todavía por la Corona española y que también tuvo una gran repercusión en la difusión de monumentos antiguos de México, fue la que llevó a cabo el capitán de Dragones Guillermo Dupaix (1750-1818), quien llegó a este país en 1791 durante el gobierno del “capitán general y superintendente de la real hacienda”¹⁵⁷, segundo conde de Revillagigedo. Dupaix dirigió

¹⁵⁶ Véase Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. (France: Ellipses Éditions, 2007), 67.

¹⁵⁷ Leonardo López, Luján, “El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794”, *Arqueología Mexicana*, núm. 109 (mayo-junio 2011): 71-81.

la Real Expedición Anticuaria en Nueva España entre 1805 y 1808¹⁵⁸, como mencioné, 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. Se trató de una expedición fundamental en la construcción de un imaginario que se desarrolló en la Europa del siglo XIX, su producción gráfica y los textos escritos durante y después del desarrollo de la expedición dieron pauta a que se reconocieran y difundieran aún más los vestigios culturales de México, ampliando un ábanico de múltiples interpretaciones. En este sentido, pienso que Désiré Charnay pudo haberse acercado a los textos y a las imágenes que se publicaron sobre dicha expedición, creando en él una forma de visualidad sobre la ruina que posteriormente en su obra fotográfica trató de representar junto con otras influencias o herencias visuales de otros artistas y viajeros anteriores a su llegada a México.

[...] En la década de 1780 (Dupaix) recorrió buena parte de la península ibérica, incluidos Portugal y Gibraltar. Por aquel entonces también emprendió un periplo por Italia y Grecia, e intentó infructuosamente llegar hasta Egipto. Visitó en aquella ocasión varios gabinetes de curiosidades, donde quedó deslumbrado por la belleza de la cerámica etrusca. En Roma se dedicó a registrar en texto e imagen los mumentos egipcios, entre ellos los de los jardines de Barberini, el obelisco lateranense y los leones capitolinos¹⁵⁹.

Guillermo Dupaix había estado interesado en los monumentos antiguos no sólo de México sino de otras culturas como la egipcia¹⁶⁰. José Alcina Franch menciona que “pese a su oficio de militar, había leído lo bastante como para poder hacer referencia a las obras de arte de egipcios, griegos y romanos, con las que comparaba –especialmente con las primeras– constantemente sus descubrimientos en México”¹⁶¹. Evidentemente, para los inicios del siglo XIX los europeos ya se habían percatado de las culturas como las de Asia y Egipto y por lo tanto América se presentaba como aquel nuevo territorio para descubrir aquellas otras culturas y sociedades; de hecho, hasta muy entrado el siglo XIX,

¹⁵⁸ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La Real Expedición Anticuaria de Guillermo Dupaix”, en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España* (México: UNAM; CONACULTA, INBA, 1994), 168-182.

¹⁵⁹ Leonardo López, Luján, “El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794”, *Arqueología Mexicana*, núm. 109 (mayo-junio 2011): 71-81.

¹⁶⁰ Véase: Jean Henri, Baradère, *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807. Pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. (Paris, Tome I: Imprimerie de Jules Didot, 1834).

¹⁶¹ José Alcina Franch, *El descubrimiento científico de América* (España: ANTHROPOS, 1988), 225.

en algunos casos las culturas americanas fueron comparadas por algunos viajeros con las asiáticas o las egipcias. Considero que aquel lejano territorio seguía siendo para esos momentos una fuente visual e histórica importante y era tomado como punto de partida para la comparación con otras culturas como las de México. Entre los viajeros que hicieron este tipo de analogías se encuentra Augustus Le-Plongeon, quien durante sus recorridos en la zona maya (1873-1876), sobre todo en Chichén Itzá, encontraba en los restos materiales y constructivos varias similitudes, aunque sin llegar a mostrar, por supuesto, ninguna relación directa¹⁶².

Partiendo de la capital novohispana, Guillermo Dupaix hizo tres viajes arqueológicos (1805, 1806 y 1807) y visitó el sitio arqueológico de Palenque. Su expedición, con un alto grado de científicidad en cuanto al estudio y registro de los vestigios se refiere, tenía que cumplir con un cierto rigor en el detalle, es por ello que tuvo que acercarse a especialistas que tuvieran experiencia y precisión en la documentación de estos restos. Eligió entonces al dibujante mexicano y académico José Luciano Castañeda para que lo acompañara en estos tres viajes. El material gráfico realizado durante estos viajes de expedición (las láminas de dibujo realizadas por Castañeda) se transformaron en un referente fundamental para la anticuaría americana durante el siglo XIX en Europa, “en especial porque se llevó a cabo una edición en Londres del viaje de Dupaix hecha por Lord Kingsboroug entre 1831 y 1848, además se realizó una edición francesa de Jean Henri Baradère en 1834, editada en París”¹⁶³. Ambas obras recogen parcialmente lo que hizo Dupaix en estos tres viajes, porque a decir de Antonio E. Pedro de Robles, “se realizaron nuevas imágenes, grabadas y litografiadas por nuevos artistas que se basaron en los dibujos realizados por Castañeda”¹⁶⁴, los de él, en esas ediciones, no fueron publicados en aquél momento y “quedaron fuera del

¹⁶² Durante la segunda mitad del siglo XIX Augustus Le Plongeon visitó la región maya. Para 1883 este viajero asumía que entre los egipcios y los mayas había una estrecha relación, sobre todo en cuanto a los estilos arquitectónicos. De hecho, en 1896 escribió un libro llamado *Queen Moo and the Egyptian Sphinx*. Véase O. Mauricio Medina Sánchez, *Fotografía del siglo XIX en Chichén Itzá. La visión de tres fotógrafos-documentalistas en la región maya* (España: Editorial Académica Española, 2012), 77.

¹⁶³ Antonio E., Pedro de Robles, “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX”, *Anales del Museo de América*, vol. XVII (2009): 42-63.

¹⁶⁴ Antonio E., Pedro de Robles, “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX”, *Anales del Museo de América*, vol. XVII (2009): 42-63.

proceso de construcción y divulgación del imaginario iconográfico indianista o americanista llevado a cabo por los estudiosos europeos durante el siglo XIX¹⁶⁵. Los dibujos de Castañeda dejaron de ser inéditos hasta 1964, cuando José Alcina Franch intervino para hacer una edición en castellano¹⁶⁶. Sin embargo, en las reproducciones que se hicieron de los dibujos de Castañeda en la obra de Baradère¹⁶⁷ podemos notar algunas cuestiones muy interesantes, por ejemplo, existe una relación entre lo textual y lo visual, es decir, hay una precisión en la descripción de los restos materiales de Mitla y Palenque. En lo visual, los dibujos de Castañeda siguen anclados en la captación sintetizadora, simplificadora de los dibujantes del siglo XVIII: vistas frontales, ausencia de perspectiva dinámica, ausencia de una “ambientación realista” (es decir el paisaje se encuentra alterado) como hicieron Clavijero, Alzate y hasta el propio padre Pedro Márquez en su momento.

A principios del siglo XIX el mundo se ensanchó considerablemente no sólo debido a los viajes y a los descubrimientos geográficos, sino también porque se comenzaron a dar, durante la primera mitad, importantes progresos técnicos en el grabado y la litografía¹⁶⁸. En Europa fue difundido el conocimiento visual de la naturaleza y de los hombres con obras escritas por personajes como Dupaix, pero también es necesario mencionar el trabajo del barón Alexander von Humboldt (1769-1859), quien con la ayuda del flamenco Aimé Bonpland (1773-1858) pasaron por La Nueva España durante los inicios del siglo XIX. En marzo de 1803 von Humboldt desembarcó en Acapulco y salió por Veracruz al año siguiente, junto con Aimé Bonpland describieron y documentaron varios aspectos de este país entre 1803 y 1804. Los dos recorrieron casi diez mil kilómetros en tres grandes etapas continentales, las dos primeras en Sudamérica, desde Caracas hasta las fuentes del Orinoco y desde Bogotá a Quito por la región andina, y la tercera y última por México¹⁶⁹. En su fascinación por los

¹⁶⁵ Antonio E., Pedro de Robles, “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX”, *Anales del Museo de América*, vol. XVII (2009): 42-63.

¹⁶⁶ Véase: José, Alcina Franch, “Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 10 (1991): 325-346.

¹⁶⁷ Véase: Jean Henri, Baradère, *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807. Pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. (Paris, Tome I: Imprimerie de Jules Didot, 1834).

¹⁶⁸ Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944*, 48.

¹⁶⁹ Jorge Silva, *Viajeros en México* (México: Editorial América, 1993), 134.

paisajes y culturas para ellos exóticas, publicaron entre muchas obras más: *Vues des Cordilleres et Monuments des peuples Indigènes de l'Amérique*¹⁷⁰ en 1810 y *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*¹⁷¹, que apareció entre 1816 y 1831 en francés y en 13 volúmenes. Estas obras tuvieron una influencia decisiva en la creación y difusión de otros documentos iconográficos, ya que expresaban una sensibilidad estética, pero también ofrecían varias garantías científicas basadas en fuentes escritas publicadas en el siglo anterior. Por ello fueron rápidamente traducidas a diversos idiomas y despertaron una gran curiosidad entre el público europeo, puesto que, como sucedió a finales del siglo XVIII con muy pocas descripciones como las de Alzate o Clavijero, éstas se acompañaron de grabados de algunos de los lugares que los dos viajeros visitaron.

A lo largo de sus viajes, Humboldt realizó vistas, dibujos y bocetos que fueron grabados por profesionales franceses, entre ellos Aimé Bonpland. Por ejemplo, en la obra titulada: *Vues des Cordilleres et Monuments des peuples Indigènes de l'Amérique*, Humboldt propuso un modelo en el diseño de la página impresa que consistía en colocar el texto y las imágenes de aquellos paisajes y monumentos antiguos de manera armoniosa, es decir, para cada descripción que él hacía de cada elemento o paisaje había un grabado lateral en página completa que la acompañaba. Resulta interesante, ya que para aquel entonces, la mayoría de los europeos que no habían venido a México sólo tenían una construcción imaginaria del paisaje americano difundida justamente a través de algunas de las descripciones de mediados y finales del siglo XVIII. En las obras de Humboldt la representación del paisaje jugó un papel muy importante y sus investigaciones originaron un descubrimiento visual de este nuevo continente, por un lado científico, porque se describió parte de la historia, la cultura y algunos monumentos antiguos de este país, pero también se trató de un descubrimiento artístico cuya influencia visual dejó huella en varios artistas contemporáneos, como por ejemplo en el caso de otro viajero del siglo XIX, Johan Moritz Rugendas (1802-1858), quien permaneció en América durante veinte años¹⁷².

¹⁷⁰ Véase Alexander Von Humboldt, *Vues des Cordilleres et Monuments des peuples Indigènes de l'Amérique*. (Francia: Erasme, 1989).

¹⁷¹ Véase Alexander Von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*. (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1985).

¹⁷² "La gran experiencia de Rugendas fue el viaje que hizo por tierras brasileñas acompañado por el barón Langsdorff (1822-25). A la vuelta encontró a Humboldt en París. Éste quedó

Para tratar de mostrar las influencias que los artistas europeos de finales del siglo XVIII dejaron en viajeros y dibujantes como Humboldt, miremos por ejemplo la **figura 34**, que se refiere a la Pirámide de Cholula, en Puebla, México. Nos detendremos en esta imagen unos párrafos. Se trata de un grabado en donde se representa a la distancia y al centro de la lámina, el edificio prehispánico descubierto de vegetación y en perfecto estado de conservación. Se observan cuatro cuerpos constructivos con una escalinata central en el primero y en el último, en el segundo y tercero no están presentes. Es interesante resaltar que la base del monumento, los perfiles y el volumen fueron plasmados con precisión y detalle a los ojos de Bonpland, a pesar de que, hasta la fecha, aún sigue cubierto por la vegetación y el escombros geológico. En la parte superior del edificio se observa una pequeña iglesia acompañada por dos árboles en su lado izquierdo y en el derecho un árbol y una torre, esta iglesia desde su construcción fue dedicada a la Virgen de los Remedios. En el grabado también se observa una serie de montañas al fondo y en el último plano, a la izquierda del edificio, se distingue el volcán Popocatepetl representado con el perpetuo blanco de sus nieves. Las nubes que se observan en esa misma imagen nos remiten a los trazos de artistas como Giovanni Paolo Panini (véanse por ejemplo las **figuras 20 y 21**) y Piranesi (véase **fig. 12**), los trazos son suaves, luminosos y ligeros, como si estuvieran en movimiento. La vegetación fue representada con algunos arbustos, cactáceas y una clase de palmeras (o yucas) como si se tratase de un clima árido y un día soleado con respecto a la luz que se proyecta por varias direcciones en la imagen. Entre la pequeña construcción y los tres hombres del primer plano, se puede distinguir a diez vacas pastando, dos pastores se encuentran sentados y las observan de muy cerca. En el primer plano de la imagen están tales hombres, uno de ellos está sentado, mirando hacia abajo con el torso desnudo y sobre la falda de una pequeña acumulación de tierra. Dos más están caminando y discutiendo, ambos tienen sombrero de copa¹⁷³, uno de ellos viste un abrigo que se abotona desde el cuello hasta por debajo de las rodillas y camina con un bastón en la mano izquierda. La otra persona no viste el mismo atuendo, trae puesta una manta que le cubre desde los hombros hasta las rodillas, el sobrante de tela se puede apreciar en su hombro izquierdo.

deslumbrado por la calidad de sus dibujos y pinturas de la naturaleza tropical, y le pidió que colaborara en una nueva edición de *El ensayo sobre la geografía de las plantas*. (Jean Paul Duviols, *La Amérique Espagnole vue et revée* (Paris: L'Harmattan, 2006), 78.

¹⁷³ En aquella época este tipo de sombreros se les llamaba en Francia de *Haute-Forme*.

Como se puede observar, esta imagen no sólo es idílica porque refleja la construcción prehispánica en perfecto estado de conservación y su inmunidad ante el paso del tiempo, sino también se trata de una imagen nostálgica y al mismo tiempo recurrente con una parte de la obra de Bonpland y Humboldt. Este grabado nos hace pensar en algunas iconografías europeas que a lo largo de esta investigación hemos observado, como las de Piranesi o Hubert por ejemplo, en donde las nubes, la luz y sobre todo la representación de viejas arquitecturas son las protagonistas en un ambiente compuesto, en su mayoría, por la vegetación. Esto no quiere decir que sólo en ellos se pueden observar este tipo de recurrencias, seguramente en más artistas, sin embargo, a ellos son los que tomé en cuenta como parte de mi universo visual.

Sin duda este tipo de imágenes reflejan de alguna manera la construcción visual de Bonpland, la cual se observa en el edificio central de la **figura 34**, es por ello que considero posible que a partir de las imágenes que pongo como ejemplos, buena parte de sus bases provengan de aquellas iconografías europeas de finales del siglo XVIII. La novedad radica en el interés no sólo estético sino histórico que despiertan este tipo de monumentos prehispánicos. En este sentido, quisiera abordar otra imagen. Se trata del grabado de los Prismas Basálticos en el estado de Hidalgo, en México (véase **fig. 35**). En esa imagen se distinguen a dos personas con sombrero –tal vez los mismos Humboldt y Bonpland– y a otra que los observa discutir del lado izquierdo. La representación de la vegetación es muy parecida a la de la imagen de Cholula, es decir, hay en ella algunas palmeras que denotan un ambiente poco rico en vegetación por encima de los prismas. Sin embargo, gracias al achurado, al juego de luces y sombras sobresalen los elementos principales que son las formas geológicas. Las nubes y el paisaje también rayan en lo romántico y nos remiten ciertamente a los trazos de algunos artistas europeos de finales del siglo XVIII. Por otro lado, el juego de luces, los grises y los negros y el uso adecuado del sombreado, otorgan en esta imagen la sensación de monumentalidad a estas formaciones geológicas. Es importante mencionar que Aimé Bonpland también se dedicó en su momento a documentar algunas figurillas antiguas de la cultura mexicana y algunos códices (véase **fig.36**). Sus registros reflejan también el buen uso del modelado, el color y la perspectiva y, en gran medida, gracias a la difusión de estas descripciones que armonizaban entre texto e imágenes, hubo durante las primeras décadas del siglo

XIX una gran cantidad de artistas y viajeros europeos que se sintieron atraídos hacia estos monumentos antiguos¹⁷⁴. Entre ellos destaca el joven alemán Carl Nebel (1802-1855), quien residió en México de 1829 a 1834.

Carl Nebel fue arquitecto, diseñador y pintor, su obra pertenece a la corriente artística conocida como Romanticismo, un movimiento que justamente estuvo en su esplendor en la Francia de inicios del siglo XIX. El romanticismo fue una corriente de pensamiento que evocó un pasado idealista e idealizado, su interés primordial fue la humanidad, es decir, se interesó por el hombre alejado de la corrupta sociedad del momento; por el hombre deslumbrado por el hombre, por su capacidad de crear, de soñar e imaginar; por aquél que era capaz de proyectar el futuro, de reflejar una sociedad perfecta; en otras palabras, por aquél hombre capaz de exhibir a un hombre libre¹⁷⁵. Para los románticos, las *ruinas* transportaban al observador a un mundo sensorial, porque al desestabilizar la estructura habitual de las cosas en su estado prístino, ellas ponían los sentidos en alerta, es decir, obligaban a ver, a escuchar y a tocar lo inesperado. Creo que la obra de Nebel refleja sin duda la influencia de esta corriente en la mayoría de sus litografías. En 1836, publicó en París su célebre obra ilustrada sobre sus viajes a México titulada *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*,¹⁷⁶ con una introducción escrita por Humboldt, éste resaltó el sentido naturalista, el carácter estético y el interés arqueológico de Nebel. Fue una publicación muy conocida en Europa porque como muchas obras descriptivas de principios del siglo XIX, estaba acompañada de ilustraciones, en este caso fueron cincuenta litografías dibujadas; 20 se refieren a temas arqueológicos, 20 a ciudades y paisajes y 10 a la indumentaria. La mayoría fueron hechas a color y sólo unas cuantas fueron publicadas en blanco y negro. Se sabe que el litografiado estuvo a cargo de dos

¹⁷⁴ Con las primeras décadas me refiero a los años veinte y treinta del siglo XIX, ya que después del paso de Humboldt por México, se dieron varios acontecimientos que pusieron al país en un desorden social y político, el cual dio como resultado la Independencia de México.

¹⁷⁵ Con el romanticismo se desarrollaron diferentes estilos formales como el neoclasicismo y otra corriente más expresionista. Los temas predilectos del romanticismo son los paisajes pintorescos y la contemplación sublime de aquellas fuerzas de la naturaleza que, como si fueran monumentales, escapan al control humano, como naufragios y tempestades. Las escenas costumbristas populares o, también las orientales por su exotismo, además de la pintura de historia contemporánea. Véase Manuel García Guatas y Pedro Navascués Palacio, *El arte. El siglo XIX*. (España: Promolibros, 2003), 12.

¹⁷⁶ Véase Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. (México: Ed. Porrúa, 1963).

talleres de París y que intervinieron, en algunos casos, dos litógrafos en cada lámina. *Voyage pittoresque et archéologique...* fue traducido al español en 1840. En este trabajo se observa el conocimiento que Nebel tenía sobre los libros escritos por los primeros cronistas españoles del siglo XVI, además de textos más cercanos a su época, como los de Humboldt, por supuesto, y los de Antonio de León y Gama¹⁷⁷. Su afán fue describir y dar a conocer al público europeo diferentes aspectos naturales y artísticos de México, al cual llamaba la “Ática americana”¹⁷⁸. Los temas tratados por este viajero en sus litografías fueron variados, entre ellos destacan la arqueología, el urbanismo y las costumbres mexicanas. Las láminas que se refieren a los vestigios materiales, muestran un ambiente antiguo y al mismo tiempo majestuoso, exaltado, con una exuberante vegetación que enmarca las distintas vistas, como si fuese ésta el único testigo de una antigua civilización condenada a la desaparición. Este es el caso de la imagen sobre la Pirámide de los Nichos (véase **fig. 37**).

En ella se observa el edificio desde una vista frontal rodeado por la vegetación tropical, se trata de árboles y arbustos de tamaños desbordados, como el tamaño de la estructura, los árboles son altos y juegan un papel fundamental en la obra para reflejar la monumentalidad no sólo de la arquitectura, sino de todo el escenario. En la parte alta de la estructura se observa una pequeña porción de cielo que sólo se alcanza a distinguir debido a la espesura de la vegetación. Sin duda Nebel intentó plasmar el deterioro del edificio, el paso del tiempo marcado por las huellas de los derrumbes y los arbustos crecidos a lo largo de la escalinata. De hecho se observa también, en el lado izquierdo de la imagen, un gran árbol que sale por uno de los nichos como si se tratara a su vez del marcador de un tiempo transcurrido, ¿el triunfo de la naturaleza sobre la civilización? En la parte media baja se observan dos personas sobre un pequeño montículo y a una tercera que se dirige hacia el basamento del lado izquierdo de la imagen. Carl Nebel también realizó visitas al centro del país y fue a Cholula, hizo una vista general de esta pirámide (véase **fig. 38**) completamente diferente a la que se publicó en el libro de Humboldt y Bonpland (véase **fig. 34**), en ella se observa en el primer plano un espacio rocoso cubierto por una corta vegetación, en medio, unas escalinatas que se dirigen a la

¹⁷⁷ Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834* (México: Ed. Porrúa, 1963), 14-15.

¹⁷⁸ Carl Nebel, *Viaje pintoresco*, 9.

parte alta, el cielo es luminoso y al fondo, del lado izquierdo de la imagen se observa el volcán Popocatepetl. En la lámina el autor indicó las medidas que a su parecer tenía la base y la altura del monumento basándose en los textos de Clavijero¹⁷⁹. A partir de esta imagen podemos suponer que Nebel intentó sustraer al interesado a una fascinación por lo antiguo y monumental poniendo en alto a las culturas prehispánicas de México, esto nos permite observar cómo a lo largo de la historia las representaciones visuales de estos elementos antiguos, con algunos cambios en cuanto a la técnica y su reproducción, estuvieron presentes en la labor de distintos viajeros europeos en México a inicios del siglo XIX. Como Nebel, hubo más viajeros que se dedicaron a realizar a lo largo del siglo XIX visitas a aquellos lugares que habían visto en diversas publicaciones anteriores a su llegada a México, otro de ellos fue el francés Henri Baradère, quien había viajado a México en 1827 con la colonización del Istmo de Tehuantepec y estableció contactos con el naciente mundo mexicano de las antigüedades, publicó en 1844 la obra titulada *Antiquités mexcaines* utilizando algunos grabados de José Luciano Castañeda en donde se observan algunos planos, cortes y vistas de Palenque por ejemplo. También editó en París la obra de los viajes y relevamientos de Dupaix y Castañeda que incluía artículos de otros franceses como Charles Farcy y Alexander Lenoir¹⁸⁰.

Entre otros viajeros que vinieron a México durante el siglo XIX podemos mencionar al francés Jean Frédéric Maximilien de Waldeck (1766-1875), quien por cierto, conoció algunos escritos sobre Egipto y las culturas griegas y romanas. Fue cartógrafo, artista y explorador, llegó a México en 1825 y fue uno de los primeros viajeros que permaneció más de un mes (tres meses) en Palenque. Fue lector de Humboldt y tuvo contacto personal con él¹⁸¹. En 1835 visitó Uxmal y argumentó que los mayas tenían un origen asiático debido a las comparaciones que hizo entre estas culturas, de hecho, debido a los conocimientos que tenía de Egipto, pensaba que América era tan antigua como éste o como La India. En 1838 publicó: *Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836* en donde representó a través de dibujos y grabados algunos vestigios de la cultura maya, como

¹⁷⁹ Carl Nebel, *Viaje pintoresco*, (México: Ed. Porrúa, 1963), 47.

¹⁸⁰ Véase *Viajeros europeos del siglo xix en México*, (México: Fomento Cultural Banamex, 1996).

¹⁸¹ Véase Carolina Depretis, *Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck* (México: CEPHCIS, UNAM, 2009), 3.

por ejemplo Palenque (véase **fig. 39** y **40**). Si observamos la **figura 39** podremos notar que se trata de una vista del llamado Templo de la Cruz, en el primer plano, como encuadre de la escena, se encuentran los restos de la parte alta de el Palacio, el costado izquierdo mucho más oscuro que el derecho. En esta vista de Palenque se advierten algunas modificaciones de Waldeck en el perfil de la montaña, que así parece una pirámide, aunque podría suponerse que se trata del registro del movimiento del sol sobre la escena. Se distingue un camino en la parte media baja de la imagen que conduce a un grupo de chozas, lo que nos da una idea sobre la escala del edificio. El camino accede hacia lo alto de la estructura y sólo se observa un costado de la misma, puesto que la abundante vegetación cubre una gran parte. Por detrás del templo se distinguen grandes árboles que alcanzan mayor altura y en el último plano se observa una montaña mucho más elevada que esconde en cierta forma, la vista a este edificio.

En la **figura 40** se observa al fondo la Torre del llamado Palacio, está coronada con algunos árboles característicos de la selva tropical. Del lado izquierdo de la imagen se observan parte de las columnas que circundan uno de los patios del complejo arquitectónico, éstas tienen representaciones de los personajes que se encontraban hechos de estuco a manera de retratos. El techo del basamento ha caído y está completamente cubierto por una espesa vegetación, se observan algunas rocas que intentan mostrar cómo el tiempo y el clima las han desprendido, los pilares están adornados de vegetación, también la « torre » está horadada y se observan árboles, de nuevo el triunfo de la naturaleza sobre la cultura humana, el destino trágico del hombre y su obra, un tópico del romanticismo.

Gracias a los tonos grises, la luz y las sombras tienen una perspectiva que obedece al movimiento del Sol, sin embargo esta luminosidad también hace que los muros se vean lisos, como si estuvieran limpios y en perfecto estado de conservación, aunque también nos hace pensar en los recubrimientos de estuco que se utilizaron en la construcción. Sin embargo, ante ese clima húmedo y sin los cuidados necesarios, los materiales sufren rápidos deterioros, los techos han caído y los pilares están coronados por la vegetación. También la Torre está horadada por los árboles; de nuevo puede observarse el triunfo de la naturaleza sobre la cultura material humana. Ocorre lo contrario en la **figura 41**, en ella se observan los muros deteriorados, los derrumbes, las

rocas tiradas a lo largo del pasillo cubierto por un arco y sobre todo, la exuberante vegetación que se adhiere desde lo alto hacia el desplante de las columnas. Arcos, bóvedas, columnas, pasillos, techumbres, muros cubiertos con estuco y patios, entre otros aspectos, forman parte de una construcción prehispánica, eso es lo que justamente también es necesario observar en este tipo de imágenes; porque ello nos permite ir más allá de los rasgos estéticos y reflexionar en que existe también en el que captura la imagen, un interés no sólo por la arquitectura, sino por los detalles que la integran. Por otro lado, es importante mencionar que este tipo de vistas pueden convertirse en un testimonio histórico y como tal, en una fuente a la cual recurrir. Como testimonio histórico y visual nos sirve para refutar o corroborar los trabajos de exploración, restauración o consolidación que se han llevado a cabo en algún sitio arqueológico. El poder de las imágenes es vasto y para dar un ejemplo del uso de la imagen con fines pragmáticos, me remito al trabajo del historiador de la fotografía de origen francés Olivier Debroise, quien en una de sus obras menciona que en Palenque “Désiré Charnay quitó la vegetación que había alrededor de la fachada y el interior del Palacio y provocó la caída de la Torre”¹⁸². De igual manera, afirma que Charnay “movió algunas de las estelas labradas para fotografiarlas en mejores condiciones de luz y al parecer en la intemperie, el dibujo se perdió”¹⁸³. Tal vez Debroise se refiera al dibujo en las placas de Charnay y no al dibujo de las piezas que movió, no es muy claro. Sin embargo, en su texto original de 1863, Désiré Charnay comenta los hechos de la siguiente manera, con respecto al Palacio y la caída de la Torre, dice:

Une tour carrée de deux étages s'élève dans une petite galerie. Percée de quatre fenêtres à chaque étage, elle domine l'ensemble du palais. Cette tour offre un coup d'oeil des plus pittoresques: des arbres énormes ont poussé dans l'intérieur du second étage, et semblent sortir d'une caisse, comme les orangers dans nos sers. Les racines ayant percé les murailles, encerclent la tour comme les cerceaux d'une immense cuve, et menacent de la briser par l'irrésistible pression de leur croissante vigueur. Je voulus prendre une vue de ce monument original dans son aspect sauvage, et c'était la meilleure de mes reproductions, mais elle fut perdue ainsi que beaucoup d'autres, et les quatre plus mauvaises me restèrent seules¹⁸⁴.

¹⁸² Olivier Debroise, *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*, (México: CONACULTA-INBA, 1989), 9.

¹⁸³ Olivier Debroise, *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*, (México: CONACULTA-INBA, 1989), 9-10.

¹⁸⁴ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gallimard, 1863), 430. “Una torre cuadrada de dos pisos, se levanta en una pequeña galería. Perforada por cuatro ventanas en cada piso, domina el conjunto del palacio. Esta torre ofrece

Esto no quiere decir que debido a su exploración tiró la parte alta de la torre. Por el contrario, así la encontró, como él mismo lo dice, en su “aspecto salvaje” (véase **figura 42**, por cierto, con un gran parecido al registro de Frédéric de Waldeck, véase también la **figura 40**). Él no destruyó la torre, y como testimonio tenemos no sólo sus fotografías, sino también las que se tomaron con posterioridad a la visita de Charnay y hasta el momento en que fue reconstituída por Alberto Ruz Lhuiller a finales del siglo XX. Ahora, en relación al comentario que hace Debroise sobre “ la pérdida del dibujo” de algunas estelas¹⁸⁵, Charnay dice que se encontró con piezas muy interesantes, él no habla de ninguna estela, y que hubo sólo una pieza que reprodujo parcialmente en esos momentos, no varias, como afirma Debroise. Así lo narra Charnay cuando encuentra esta pieza:

Le temple dont nous parlons contenait la pierre de la croix que nous reproduisons qu'en partie dans notre ouvrage des *Cités et ruines américaines*. Nous n'avons pu faire autrement. Arrachée de son emplacement primitif par une main fanatique qui voyait en elle la reproduction du signe chrétien miraculeusement employé par les anciens habitants de ces palais, elle était destinée à orner la maison d'une riche veuve du village de Palenqué; mais l'autorité s'émut de cette dévastation et s'opposa au transport de la pierre: elle fut donc abandonnée dans la forêt où je la foulai sans la connaître et sans la voir. Elle était couverte de mousses, et les sculptures avaient entièrement disparu. Lorsque plus tard je voulus la reproduire, il fallu la frotter avec des brosses, la laver et la dresser contre un arbre. La partie reproduite dans notre grand ouvrage formait le centre, et représente une croix surmontée d'un oiseau fantastique, auquel un personnage debout, et d'un dessin parfaitement pur, offre un présent un enfant étendu sur ses bras¹⁸⁶.

una vista de las más pintorescas: árboles enormes han crecido en el interior del segundo piso y parecen salir de una caja, como los naranjos en nuestros invernaderos. Las raíces habiendo perforado las murallas, circundan la torre como los cercos de una inmensa tinaja y amenazan destruirla por la irresistible presión de su creciente vigor. Tomé una vista de este monumento original en su aspecto salvaje y era la mejor de mis reproducciones, pero se perdió como muchas otras y sólo me quedaron cuatro muy malas”. Traducción de OMMS.

¹⁸⁵ De hecho, no existen dibujos en las estelas sino relieves.

¹⁸⁶ Désiré Charnay, *Cités et Ruines Américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gallimard, 1863), 418. “El templo del cual hablamos tenía la piedra de la cruz que reprodujimos sólo en una parte en nuestra obra *Cités et ruines américaines*. No pudimos hacer de otra manera. Arrancada de su emplazamiento primitivo por una mano fanática que veía en ella la reproducción del signo cristiano milagrosamente empleado por los antiguos habitantes de esos palacios, estaba destinada a adornar la casa de una viuda rica del pueblo de Palenque; pero las autoridades se conmovieron ante la devastación y se opusieron al transporte de la piedra; entonces fue abandonada en la selva donde yo la buscaba sin conocerla y sin verla. La cruz se hallaba cubierta de musgo y las esculturas habían desaparecido completamente. Cuando quise reproducirla más tarde, debimos frotarla con cepillos, lavarla y pararla contra un árbol. La parte reproducida en nuestra gran obra formaba el centro y representa una cruz coronada por un

Charnay no menciona que en el sitio de Palenque el dibujo de alguna estela o pieza esculpida se haya perdido debido a su intervención, él describe que encontró una pieza en pésimas condiciones y que sólo pudo reproducir y describir una parte de ella; y no que al permanecer en la intemperie el “dibujo” se haya perdido, (véase la **figura 43**). De esta manera y gracias a las imágenes que existen de aquél registro, es posible corroborar un testimonio histórico con la realidad, ese también es un valor fundamental que tiene que ser tomado en cuenta cuando se analizan este tipo de imágenes.

Retomando los trabajos de Waldeck, cabe mencionar que la mayoría de sus registros no se apegaron a lo real. Existen láminas que son casi inventadas y que no tienen ninguna relación con lo que él vio o pretendió documentar, es decir, en la mayoría de los casos, los restos que registró no son verosímiles, recibieron características occidentalizadas y no respondieron con “veracidad” a lo que estaba frente a sus ojos. Se trata de imágenes inventadas de las ruinas, en otras palabras, de un romanticismo imaginativo. Por ejemplo, la **figura 44** puede que sea una de las láminas que salen de lo que sería la norma de un registro, hasta cierto punto fidedigno; en ella se observa a un personaje sobre un trono bicéfalo en forma de jaguar, las patas de los felinos sirven como soporte y el personaje se encuentra sentado sobre un cojín con la pierna derecha flexionada, porta en su cabeza un tocado hecho con plumas. El dibujo reproduce un bajorrelieve de Palenque y el tocado del personaje sentado en el trono, pero los símbolos cuneiformes y la flauta de Pan de la columna de glifos de la izquierda, son fruto de la fantasía de Waldeck. Cabe destacar que el rostro del personaje se asemeja mucho a los rostros egipcios representados en obras como la *Déscription de l'Égypte...* además, le inventó al personaje movimientos y una complexión física que no existe en el original. En la mayoría de sus iconografías, Waldeck mostró aspectos que hacen pensar justamente en aquél romanticismo imaginativo, sólo que en este caso su aproximación hacia las arquitecturas derruidas no fue exaltada, sino desde mi perspectiva, desbordada o exagerada. Por cierto, a partir de las exageraciones en la representación de elementos arquitectónicos antiguos, hubo quienes se preguntaron sobre su originalidad, sobre su existencia y sobre su historia, así fue como comenzó, por ejemplo, la Arqueología.

pájaro fantástico al cual un personaje de pie, y de un dibujo perfectamente puro, ofrece como presente un niño en sus brazos”. Traducción de O. Mauricio Medina.

Algunas de las ilustraciones de Palenque fueron escogidas para ser incluidas en el libro *Monuments anciens du Mexique*, como se ve en las **figuras 41 y 44**, escrito por Charles Étienne Brasseur de Bourbourg y publicado en Francia en 1840. No obstante, aunque las ilustraciones de Waldeck habían implicado visualmente una conexión con la cultura egipcia, la obra de Brasseur de Bourbourg que acompañó tales imágenes sirvió para que se invocaran más bien las culturas clásicas de Grecia y Roma antiguas. Otro ejemplo de este exceso visual son los dibujos de los tableros con escrituras mayas en el Templo de las Inscripciones, los cuales incluyeron figuras de elefantes que hoy en día son reconocidas como una interpretación falsa que no representaba correctamente la realidad de las inscripciones originales¹⁸⁷. Todo esto alimentó desde aquella época aún más la especulación que se sostenía acerca de la estrecha relación entre los antiguos mayas y la civilización egipcia, un argumento que fue aceptado como verídico por algunos viajeros de la segunda mitad del siglo XIX que veían en los mayas no sólo el reflejo de lo egipcio, sino también una supuesta relación con el continente perdido de la Atlántida¹⁸⁸. Estos dibujos sirvieron a esta idea puesto que por un lado, representaban monumentos antiguos con presencia humana, una monumentalidad, culturas lejanas, arquitecturas derruidas y aspectos como el olvido y el expolio que enmarcaban un escenario ruinoso con una exaltación hacia la vegetación, el exotismo y el misterio.

La exageración en la representación de elementos de las culturas indígenas como la maya no fueron exclusivas de Waldeck –aunque tal vez fueron las más exageradas–, también estuvieron las del ilustrador inglés Frederick Catherwood (1799-1874), quien junto con el estadounidense John Lloyd Stephens (1805-1852) publicaron entre 1841 y 1843 la obra intitulada: *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* con 25 litografías que acompañaban a los textos descriptivos de varios sitios, entre ellos Palenque, Uxmal, Chichén-Itzá, kabah, Sayil y muchas más antiguas ciudades mayas cubiertas por la selva. En algunas láminas las iconografías sobrepasan el registro de lo

¹⁸⁷ Carolina Depretis, *Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck* (México: CEPHCIS, UNAM, 2009), 38.

¹⁸⁸ Este fue el caso de Augustus Le Plongeon, Véase O. Mauricio Medina Sánchez, *Fotografía del siglo XIX en Chichén Itzá. La visión de tres fotógrafos-documentalistas en la región maya* (España: Editorial Académica Española, 2012), 76.

fidedigno, están ambientadas, sobre todo en lo que se refiere a la fauna y a la flora, no sucede lo mismo con las arquitecturas. Por ejemplo, si observamos la **figura 45** podemos distinguir serpientes muy grandes en la parte media de la lámina, como si se tratara de un indicador de peligro y del estado salvaje e inexplorado de aquella región. No obstante, como mencioné, los detalles registrados de la arquitectura maya, el tamaño de las personas y la precisión de sus trazos, además del uso de colores en sus representaciones, hacen que se acerquen visualmente a lo que conocemos hoy en día. Esto es interesante, ya que es necesario saber que Catherwood era arquitecto y no sólo vino a México a visitar con Stephens Centroamérica y la zona maya, sino que antes había estado en varios lugares como Roma y Jerusalén, donde elaboró una gran cantidad de planos, vistas y hasta mapas; también fue a Egipto y visitó la Grecia clásica para realizar una gran cantidad de producción gráfica, desgraciadamente la mayoría se ha perdido y quedan muy pocos testimonios en la colección del British Museum¹⁸⁹. Sin embargo, todo eso hace suponer que al visitar Catherwood esos lugares, pudo conocer algunas publicaciones, dibujos y pinturas realizadas por los artistas europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX sobre estas culturas. En lo que se refiere a aquellos aspectos que abordaban la flora y la fauna americana, Europa, como todos sabemos, tiene un medio ambiente distinto. Y antes de que viniera Catherwood a México, seguramente tuvo, como otros viajeros europeos, aquella idea idílica y alegórica del paisaje. Es importante mencionar que los viajes que hizo Catherwood a Roma, Grecia y Egipto le sirvieron no sólo para perfeccionar su técnica de registro y crearse una experiencia visual más, sino también para llevar a cabo una documentación más detallada de las antiguas ciudades mayas que los dos viajeros visitaron. A mi parecer se trató de un acercamiento más preciso que si bien adoptó técnicas como la pintura, el dibujo y el grabado, también se valió de aquellas influencias visuales de artistas europeos de finales del siglo XVIII que habían documentado aquellas ciudades antiguas como Egipto, Grecia y Roma. Y sin duda lo que Catherwood pudo consultar y ver en Europa jugó un papel importante para sostener más influencias visuales, las cuales le permitieron enfrentarse a este tipo de culturas americanas.

¹⁸⁹ Véase Fabio Bourbon, *Las ciudades perdidas de los mayas. Vida, obra y descubrimientos de Frederick Catherwood* (México: Artes de México, 2007), 8.

Los puntos de vista de este viajero son fundamentales para comprender, por un lado, la insistencia sobre la monumentalidad de los restos vegetales, algunos aún se encuentran adosados a los muros y otros, los materiales, están en el suelo cubiertos por la tierra y las plantas. Estas dos maneras de monumentalidad se entrelazan, como por ejemplo en las obras de Panini o Piranesi, pero de igual manera en ellas se observa la composición de los restos vegetales junto con los materiales. Por otro lado, es necesario observar el otro sentido que tienen estas representaciones, me refiero a la escultura y a la arquitectura. Los dibujos de Catherwood nos acercan a pensar no sólo en los ambientes ruinosos sino también en los métodos constructivos, en los detalles de las esculturas que, aunque no sean del todo fidedignos, nos ayudan a recrear una idea sobre la manera de construir los edificios, sobre la idea de cómo vivieron esos habitantes, sobre lo que representaron en sus muros y columnas, en eso también radica la importancia. Había mencionado que todo registro visual puede formar parte de un testigo, el cual puede convertirse en un documento histórico que le permite al investigador hacer comparaciones acerca del estado de conservación de un elemento y las posibles estrategias para conservarlo, restaurarlo o consolidarlo. Eso es importante tomarlo en cuenta, pero también es necesario reflexionar en que para esos momentos las descripciones y este tipo de testimonios visuales pasaron a formar parte de un corpus de investigación que también sucedía durante el periodo del Romanticismo europeo.

Otro de los aspectos que se pueden ver no sólo en las imágenes de Catherwood sino en gran parte de los trabajos de los viajeros que he abordado, es la presencia humana como parte fundamental de la estética del encuadre. Sin duda, al contemplar las *ruinas* estamos atrapados en un círculo en donde el antes y el después, la naturaleza y la presencia humana, se ven contenidos dentro de un mismo marco. Quizás el encuadre sirva para cristalizar justamente el placer estético producido por las ruinas, pero también el interés histórico que éstas representan. Cabe destacar que Catherwood también hizo uso de la cámara para lograr una versión más verosímil del intrincado diseño precolombino.

Por otro lado, la manera detallada de representar estas antiguas ciudades en ruinas, junto con las descripciones de Stephens, tuvieron importantes alcances como lo he mencionado; alcances que repercutieron en las nuevas metodologías de acercamiento a los sitios arqueológicos, como la prospección o exploración, el registro detallado, la clasificación y comparación de elementos, la salvaguarda de elementos arquitectónicos y piezas encontradas, etc. que estuvieron marcados por el análisis no sólo estético sino histórico. Eso evidentemente marcó una diferencia con obras como la de Waldeck¹⁹⁰ y el propio Humboldt. Este tipo de obras¹⁹¹ son el resultado casi “acumulativo” de todas aquellas obras descriptivas de comienzos del siglo XIX que abordaron algunas culturas de México. En ellas se reunieron los detalles en los registros, las descripciones de la arquitectura y objetos. La aventura de los viajeros enfatizando lo exótico de este Nuevo Mundo, la importancia de las culturas americanas y la exaltación de la vegetación y la preocupación por la conservación de estos restos. De igual manera se da una apertura a ese valor histórico en cada una de las visitas y pasajes literarios. Además, se representa al viajero extranjero en su actividad de explorador, en otras palabras, es el otro que *está ahí*. Para ejemplificar lo que acabo de argumentar, citaré un pasaje que aparece en *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. Cuando Catherwood y Stephens estuvieron en Labná, Yucatán, el segundo escribió:

Desde nuestra llegada a Yucatán, jamás nos habíamos encontrado con una cosa que nos conmoviese con mayor viveza como la vista de estas ruinas; y produjeron en nosotros un sentimiento de pena y de placer; de pena, por no haberlas descubierto antes que la sentencia de una destrucción irrevocable hubiese caído sobre ellas; y de placer profundo, porque se nos permitía verlas, en su decadencia, es verdad, pero ostentando aún con orgullo los recuerdos de un pueblo misterioso. Dentro de pocos años, aún lo que está en pie habrá desaparecido, y así como se han negado muchas cosas que han existido, de la misma manera llegará a ponerse en duda si tales edificios han tenido o no una existencia real... La primera de estas ruinas era un montículo piramidal, sobre el que escollaba la más curiosa y extraordinaria estructura que hubiésemos descubierto en el país; y nos llamó la atención desde el momento en que la divisamos de lejos. Un día entero pasamos delante de este edificio, y, cuando yo recuerdo mis viajes a través de tantas ciudades arruinadas, no se presenta a mi ánimo un objeto de mayor interés que éste¹⁹².

¹⁹⁰ Me refiero al *Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836*.

¹⁹¹ *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*.

¹⁹² John Lloyd Stephens, *Viaje a Yucatán* (Madrid: España, DASTIN, 2003), 45-46.

Para la segunda mitad del siglo XIX se ve también una gran parte de extranjeros interesados por un pasado material hasta la fecha descrito por pocos y desconocido por muchos, se ve a un viajero interesado en registrar y dibujar las antiguas ciudades americanas. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XVIII hubo un interés de los especialistas por los vestigios prehispánicos. En su mayoría fueron religiosos que nacieron en México, y aún estando fuera del país por diversas causas, se encontraban mirando y describiendo aquellas arquitecturas desde adentro, específicamente los jesuitas. Y aunque no se trata de una mirada autóctona en todo el sentido de la palabra, sí se trata de una interpretación visual de gente que nació, recorrió y vivió gran parte de su vida, o al menos una parte en el caso del Padre Márquez, asumiendo la existencia de este tipo de restos. Seguramente el haber nacido en México impactó a algunos religiosos que estuvieron en Europa de manera importante, porque si en su momento se enfrentaron a nuevos modelos visuales y a corrientes de pensamiento distintas, considero que éstas se mezclaron con lo que antes habían visto y estudiado. Eso resultó enriquecedor en términos de la obtención de nuevas experiencias visuales que posteriormente aplicaron en sus descripciones.

Es importante mencionar que no sólo de manera individual se dieron estas representaciones de aquellos lugares y sitios prehispánicos. También hubo organizaciones como la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte*, que partieron bajo el cobijo del gobierno francés a principios del siglo XIX y que llevaron a cabo una de las labores más extensas de documentación y descripción de vestigios culturales al inicio del siglo XIX. En este caso estos especialistas y viajeros partieron fundamentalmente para cumplir con dos tareas: la de apropiarse de un país y la de documentar y registrar las arquitecturas, la cultura y las riquezas de aquellos lugares. Ya durante la segunda mitad del siglo XIX Francia también organizó más expediciones, pero en su propio territorio, ésta estuvo conformada por cinco fotógrafos que recorrieron el país en 1851 y se le conoce hoy en día como la *Mission héliographique*. Se trató de un recorrido que no buscaba la riqueza cultural ni el exotismo de un país extranjero, mucho menos la apropiación territorial. Fue un proyecto que implicaba el reconocimiento y la revaloración cultural de Francia como tal y que se intentó a través de la lente de cinco fotógrafos franceses, usando como testigos materiales algunos monumentos representativos de la época. De ello hablaré en el siguiente capítulo.



Fig. 28. José Antonio Alzate, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, 1831. *Gacetas literarias de México*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado .



Fig. 29. Boris de Swan, Coatlicue, 2004. MNA.

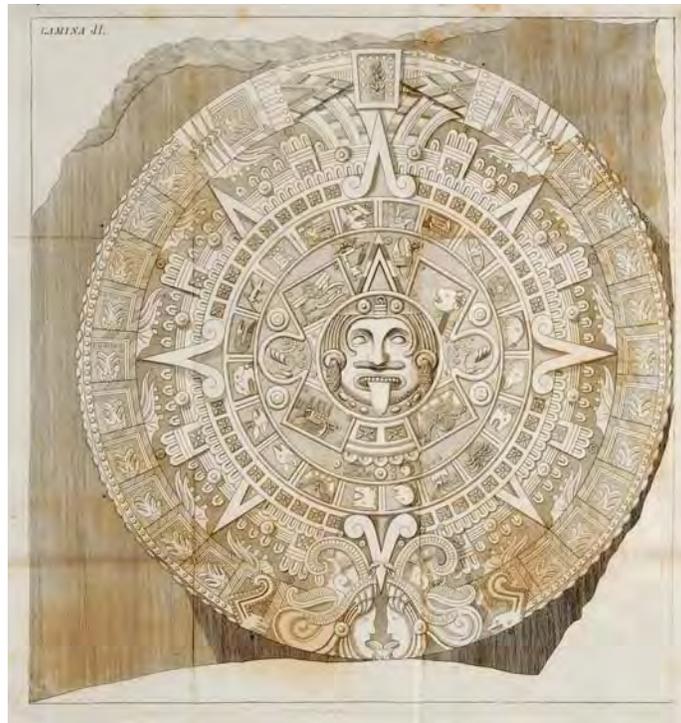


Fig. 30. José Antonio Alzate, Piedra del Sol, 1831. Lámina II de la *Descripción histórica y cronológica...*



Fig.31. Antonio de León y Gama, Grabado en cobre de la Coatlicue, 1831. Lámina I de la *Descripción histórica y cronológica...*

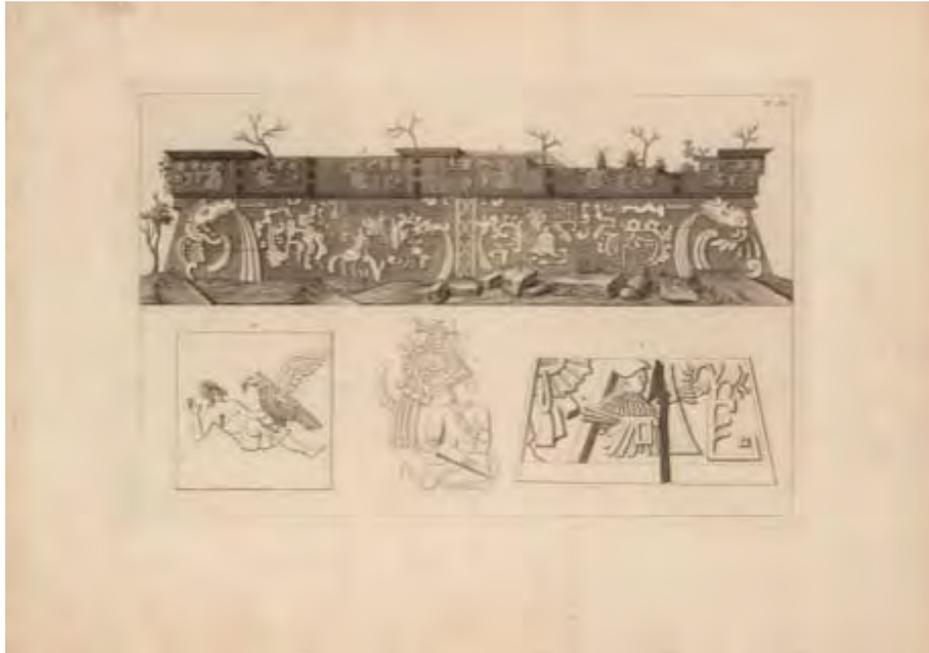


Fig. 32. Pedro Márquez, *Templo de la Serpiente Emplumada, Xochicalco*, 1804. Lámina IV de *Due antichi monumenti di architettura mexicana*. Colección JCB Archive of Early American Images.



Fig. 33. Pedro Márquez, *Templo de Xochicalco*, 1804. Lámina III de *Due antichi monumenti di architettura mexicana*. Colección JCB Archive of Early American Images.



Fig. 34. Aimé Bonpland, Pirámide de Cholula, 1816. *Vues des Cordilleres et Monuments des peuples Indigènes de l'Amérique*



Fig. 37. Carl Nebel, Pirámide de Papantla, llamada el Tajín, 1836. *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique.*



Fig. 38. Carl Nebel, Pirámide de Cholula, 1836. *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique.*



Fig. 39. Frédéric de Waldeck, Vista del Templo de la Cruz desde el Palacio, 1836. *Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836.*



Fig. 40. Frédéric de Waldeck, Vista de la Torre del Palacio, Palenque, 1836. *Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836.*



Fig. 41. Frédéric de Waldeck, *Vista interior del Palacio, Palenque*. 1836. *Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836*.

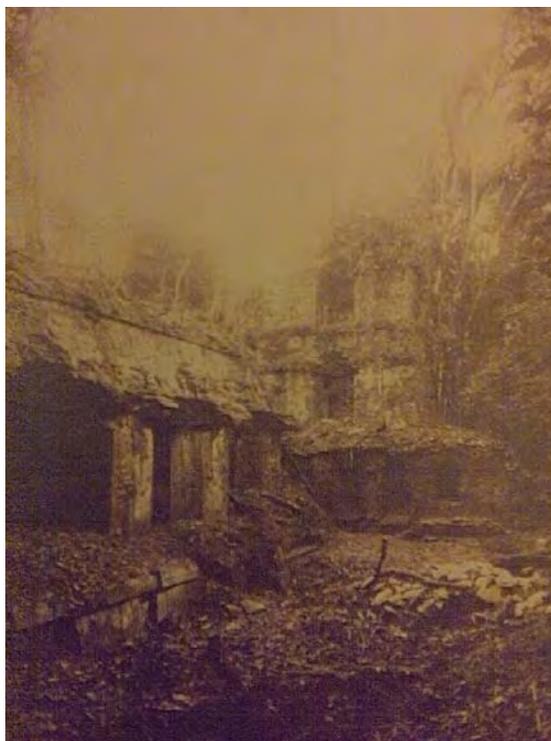


Fig. 42. Désiré Charnay, Palenque. La torre del Palacio con el edificio a la izquierda, 1881. *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay.*



Fig. 43. Désiré Charnay. Pierre de la croix, 1881. *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay.*



Fig. 44. Frédéric de Waldeck, Relieve de Palenque, figura maya en un trono, Palenque, 1836.
Voyage Pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834-1836.



Fig. 45. Frederick Catherwood, Casa del Gobernador en Uxmal, 1842. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan.*

Capítulo V

Francia y el registro visual extraeuropeo durante el siglo XIX.

El interés que tuvieron algunos franceses por registrar y documentar otras culturas más allá de sus fronteras geográficas no sólo se plasmó en las imágenes y textos producidos sobre Egipto a principios del siglo XIX, sino que también se documentaron otros monumentos en otras regiones. Hacia los años cuarentas del siglo XIX el francés Noël Paymal Lerebours (1807-1873)¹⁹³ contrató a diversos fotógrafos con la intención de que viajaran por los cuatro continentes y logaran algunas imágenes apoyados con la técnica del daguerrotipo. Lerebours quería que estos fotógrafos, en estas excursiones daguerrianas, trajeran consigo algunas representaciones de los monumentos más emblemáticos del mundo. Cabe destacar que la técnica del daguerrotipo había sido estrenada en 1839 y Lerebours, como muchos otros, tenían un gran interés por conocer de manera más precisa las maravillas arquitectónicas mundiales. Sin duda el uso del daguerrotipo coincidió con el despliegue de las expediciones arqueológicas centradas principalmente en Egipto, pero también en las civilizaciones precolombinas por las que, como he mencionado, ya había surgido desde siglos anteriores un interés particular¹⁹⁴. Por primera vez, entre 1840 y 1844, se llevó a cabo un registro visual fuera de Europa con el apoyo de esta técnica y bajo la mirada de fotógrafos contratados por Lerebours. Para ser más preciso, fue una expedición que cruzó las fronteras con el objetivo de documentar algunos monumentos y paisajes de países tan dispares como Egipto, Grecia, la propia Francia, Italia o Siria. Sin embargo, es importante mencionar que no era la primera vez que Lerebours contrataba daguerrotipistas para un registro arquitectónico, ya en 1840 había publicado un libro ilustrado con litografías llamado *Paris et ses alentours*

¹⁹³ Noël Lerebours fue un óptico francés y pionero en tomar imágenes de viajes. Como la técnica del daguerrotipo estaba recién estrenada, Lerebours tuvo la idea de contratar a diversos fotógrafos para que viajaran por el mundo capturando algunas imágenes. Estos daguerrotipos eran entregados a un impresor, que los convertía en grabados. Les añadía nubes y resaltaba personajes, reflejos y sombras. Véase Christian Sixou, *Les grandes dates de la photographie*, (Paris: Éditions VM, 2000), 79.

¹⁹⁴ Por ejemplo, en 1841, John Lloyd Stephens emprendió su segunda expedición a América central, en compañía de Frederick Catherwood, quien realizó apuntes de las ruinas mayas y utilizó una cámara lúcida para obtener sus imágenes, de las que sacaría las ilustraciones del *Viaje a Yucatán* de Stephens. Véase: John Lloyd Stephens, *Viaje a Yucatán* (España: DASTIN, 2003).

en daguerréotype, donde se lleva a cabo un registro visual dentro de la ciudad, no fuera de Europa, como fue el caso de aquellas excursiones daguerrianas.

5.1 Las Excursiones daguerrianas.

Entre 1841 y 1843 se publicaron en la ciudad de París una serie de álbumes que contenían vistas de monumentos de diversas partes del mundo. A esta serie se le llamó *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*. Como no era posible producir copias de los daguerrotipos, las vistas de lugares como Egipto, Siria y de algunos monumentos parisinos, se difundieron primero a través de litografías basadas en los daguerrotipos, dibujadas en una matriz de piedra por Frédéric Martens y Frédéric Goupil-Fesquet¹⁹⁵, una técnica frecuente durante la década de los años cuarentas del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Por cierto, Goupil-Fesquet fue también uno de los daguerrotipistas contratados por Lerebours y fue su corresponsal en África y Oriente a finales de 1839. Además, se encargó de reportar los “*souvenirs*” de Oriente, que incluían Egipto, y ayudó a la publicación formal de la obra final¹⁹⁶. Su doble rol como fotógrafo y dibujante me hace suponer que si él mismo dibujó las imágenes que capturaba en daguerrotipia para ser impresas posteriormente, pudo haberles hecho algunas modificaciones para que en el momento de la impresión en la prensa se vieran mejor presentadas. Sin embargo, esto no lo puedo afirmar, puesto que no puedo corroborarlo con las imágenes originales de Goupil-Fesquet, ya que están perdidas y sólo se conocen las que se tienen en el álbum llamado *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*, obra que surgió de aquellas publicaciones periódicas. A principios de 1843 se hizo este álbum definitivo, compuesto por dos volúmenes que contenían ciento catorce vistas captadas en Europa, norte de África y el Este de Norteamérica. De estas ciento catorce imágenes el álbum, a decir del propio Lerebours, sólo contiene seis litografías¹⁹⁷, las demás provienen de

¹⁹⁵ Sylvie Aubenas, *Voyage en Orient* (Paris: Hazan, 2001), 50.

¹⁹⁶ Sylvie Aubenas, *Voyage en Orient* (Paris: Hazan, 2001), 51.

¹⁹⁷ A este respecto, me parece importante citar el aviso que se les da a los suscriptores en este álbum en donde Lerebours decide dejar a un lado la litografía y hacer grabar en planchas de metal los daguerrotipos. En el *Avis aux suscripteurs* dice lo siguiente: “[...]Nous dirons d’abord qu’il est difficile de faire goût de tous, et qu’ayant annoncé des gravures à l’aqua-tinte sur acier, la demande faite par un grand nombre de substituer la pierre à l’acier pourrait bien ne pas être du goût de quelques autres souscripteurs. Nous reconnaissons que dans plusieurs planches

grabados realizados en su mayoría por el suizo Johann Hurliman, aunque también participaron Charles François Daubigny, John Callow, Charles Fichot, Friedrich Salathé, Adolphe Pierre, Sigismond Himely y A. Apper. La obra está digitalizada por la Biblioteca Nacional de Francia y es conocida con el nombre de: *Les excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe* (véase **fig.46**). En ella pueden observarse grabados de monumentos franceses como las Arenas de Nîmes al sur del país galo o la catedral de Notre Dame en París, también está la Acrópolis de Atenas, algunas vistas de El Cairo, la Pirámide de Keops en Egipto, la Torre de Pisa, las Cataratas del Niágara y otras vistas del Kremlin y la Plaza Roja en Moscú, entre muchas más¹⁹⁸. Algunos de los personajes que participaron en estas excursiones fueron el inglés

l'intelligence du crayon aurait été préférable au métier de l'aqua-tintiste; mais est-il une seule personne qui n'ait été pleinement satisfaite des magnifiques planches de M. Hurliman, tant admirées des artistes et de tous les vrais connaisseurs? D'ailleurs, sans être exclusif, nous croyons qu'à toute oeuvre il faut de l'unité, une pensée, et nous aions choisi l'aqua-tinte parce que c'est le genre qui se rapprochait peut-être le plus des modèles que nous avons à reproduire. Néanmoins, voulant prouver que nous prenons l'avis en considération, nous nous sommes décidé à intercaler dans notre recueil complet six lithographies qui, nous l'espérons, ne laisseront rien à désirer, car nous en confierons l'exécution aux premiers artistes". *Les excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*. (Paris: Rittner et Goupil, Hécator Bossange, N. P. Lerebours, 1842), 9. Esta obra puede consultarse en el acervo digital de la Biblioteca Nacional de Francia, en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84583748/f9.item>, consultada el 9 de enero de 2016. En español dice lo siguiente: " Se nos citó la litografía que vendría, se nos dijo, destruir la monotonía que resulta siempre de una reunión numerosa de grabados ejecutados por el mismo procedimiento, fueron todas superiores. Vamos a responder a esta observación. Diremos que en principio es difícil darle gusto a todos, y que habiendo anunciado grabados al aguatainta sobre acero, la demanda hecha por un gran número de substituir la piedra al acero podría no ser del gusto de algunos otros suscriptores. Reconocemos que en varias planchas la inteligencia del lápiz habría sido preferible al trabajo del aguataintista, pero es una sola persona quien no haya estado plenamente satisfecha de las magníficas planchas del señor Hurliman, tan admiradas de los artistas y de todos los verdaderos conocedores? De hecho, sin ser exclusivo, creemos que en toda obra es necesaria la unidad, un pensamiento, y escogimos el aguatainta porque es el género que se aproximaba quizás más a los modelos que teníamos que reproducir. Sin embargo, queriendo probar que tomamos las opiniones en consideración, decidimos intercalar en nuestro recuento completo seis litografías que, esperamos, no dejen nada a desear, porque confiamos la ejecución a los primeros artistas". Traducción de OMMS.

¹⁹⁸ En el *Avis de l'éditeur* (aviso del editor) de la obra *Les excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe* se menciona lo siguiente: "Les gens du monde rechercheront cette belle collection de vues, ils la rechercheront pour son exactitude et son expression. M. Lerebours a choisi les épreuves qu'il a fait graver dans sa galerie, composée de plus de 1200 planches, exécutées en partie par ses voyageurs et parmi les épreuves les plus remarquables rapportées d'Orient par M. Horace Vernet et Frédéric Goupil." *Les excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe* (Paris: Rittner et Goupil, Hécator Bossange, N. P. Lerebours, 1842), 10. En español, la cita dice lo siguiente: "Las gentes del mundo buscarán esta bella colección de vistas, la buscarán por su exactitud y su expresión. El señor Lerebours escogió las pruebas que hizo grabar en su galería, compuesta de más de 1200

Hugh Lee Pattinson (1796-1858), los franceses Pierre Gustave Joly de Lotbinière (1829-y 1908), Gérard de Nerval (1808-1855), Giraul de Prangey (1804-1892) y por supuesto Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878) (véase **fig. 47**), entre muchos otros que tenían oficios de grabadores, litógrafos o pintores, además de saber utilizar el daguerrotipo. Como mencioné, debido a las limitaciones técnicas del momento¹⁹⁹ –es decir la falta de un proceso fotomecánico de medios tonos y una prensa rotativa que surge hasta 1880– no era posible aún publicar las imágenes fotográficas directamente en los libros, salvo si éstas se insertaban pegadas de manera independiente en hojas en blanco. Por lo tanto, los grabadores copiaron las fotografías y del grabado al aguatinta obtuvieron las copias estampadas. Si las intervinieron o no para añadirles algunos elementos como los que se referían a la arquitectura, vegetación y nubes, o para resaltar personajes, reflejos y sombras, no estoy en posición de afirmarlo, sin embargo lo considero muy probable. Como mencioné, tendría que remitirme a las imágenes originales, las cuales desgraciadamente ya no es posible encontrar. Si fuera el caso, podría abordar de mejor manera la **figura 47**, la cual da la impresión de que se acentuaron aspectos como la vegetación que sube y cubre los muros de la entrada al Palacio. Por otro lado, la **figura 47** es una vista que muestra la exuberancia vegetal de un territorio poco conocido y el detalle de sus arquitecturas. En ella también se observa la presencia de personas, las cuales, difícilmente pudieron haber sido capturadas durante la toma debido a las limitantes tecnológicas, es decir, el tiempo que se necesitaba para obtener una imagen a partir de un daguerrotipo, como ya lo he mencionado anteriormente. Sin embargo, los detalles hacen que el complejo arquitectónico pueda observarse en un tiempo presente, aunque con un peso histórico-estético dado por el ojo del daguerrotipista. Sin duda las formas arquitectónicas indican un interés visual por lo extranjero, pero también un cierto interés por continuar realizando el registro de edificios o monumentos en donde se observaran espacios relacionado con lo exótico, lo abandonado o hasta lo ruinoso.

planchas, ejecutadas en parte por sus viajeros y entre las pruebas más remarcables traídas de Oriente por el señor Horace Vernet y Frédéric Goupil". Traducción de OMMS.

¹⁹⁹ Hay que recordar que usar la técnica del daguerrotipo en un viaje suponía grandes inconvenientes: primero había que transportar un gran número de placas argentadas más las cámaras y químicos para el procesado. El peso del equipo y la fragilidad de las imágenes únicas, hacían de este un proceso complicado. Ya para finales de la década de 1840, cuando el Calotipo permitió sustituir el metal por el papel, la fotografía de viaje tuvo su verdadera difusión, ya que se pudo utilizar el negativo en papel como matriz para imprimir múltiples positivos.

En términos técnicos estoy cierto de que para imprimir este tipo de imágenes se utilizaba una prensa, ya impresas se iban intercalando entre las hojas del libro como hojas sueltas, como fue el caso de este álbum²⁰⁰. Por otro lado, pareciera que aún durante la mitad del siglo XIX la composición de escenarios exóticos y ruinosos siguen el mismo canon de representación visual de los monumentos antiguos de principios de aquel siglo. Si observamos la imagen que se refiere a la Isla de Filae en Egipto (véase **fig. 48**) podremos notar monumentos que están siendo visitados, registrados y contemplados por personas que se acercan a ellos. En el caso de las excursiones daguerrianas era el ojo del daguerrotipista quien visitaba, registraba y contemplaba, él mismo u otra persona se encargaba de dibujar su imagen para imprimirla posteriormente; lo mismo sucedió con el dibujante que hizo esta lámina. Por ello pienso que quien registra, quien ve y contempla es un turista. Es decir, una persona que se traslada de su entorno hacia otro punto geográfico es capaz de lograr en sus composiciones un evento en donde puede resaltar la vegetación, la luz, la presencia de personas, de ambientes exóticos, de monumentos grandiosos, de detalles arquitectónicos poco conocidos, etc. Aquél que registra puede, si ese es su interés, atraer al otro, al que no conoce. Y supongo que es capaz también de exagerar y sobrevalorar en sus descripciones, y, por qué no, en sus imágenes, como lo hizo por ejemplo el estadounidense Mathew Brady en su momento²⁰¹. Sus descripciones e imágenes despiertan el sentido de la aventura en algunos que irán en la búsqueda de sus huellas para saber si aquello que dijeron o registraron fue verdad o no. Por eso durante la segunda mitad del siglo XIX, con otra tecnología fotográfica, los ojos de muchos, por ejemplo los de Désiré Charnay, vinieron a México en busca de

²⁰⁰ Por supuesto de que se trata de un proceso más complejo. Primero se hacía la imagen sobre una plancha de metal llamada matriz, en los surcos del dibujo quedaba depositada la tinta. Posteriormente por medio de la presión de rodillos la imagen era transferida al papel por capilaridad, permitiendo así de manera mecánica múltiples copias de la misma. En el grabado al aguatinta la plancha se cubría con resina de colofonia, una resina obtenida de las coníferas, a continuación se calentaba la plancha hasta que el polvo de colofonia quedaba adherido a la superficie de la matriz. La plancha se introducía entonces en la solución de ácido que llegaba alrededor de los granos de resina y se sacaba del ácido. A mayores concentraciones de ácido y mayores tiempos de exposición al mismo, significaba que más cantidad de tinta se alojaría en el grabado. Véase: John Dawson, *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales* (Madrid: H. Blume Ediciones, 1996), 14.

²⁰¹ Véase: Alan, Trachtenberg *Reading American Photographs. Images as History Mathew Brady to Walker Evans* (E.U.: Ed. Hill and Wang, 1989),35-60.

aquellas verdades o mentiras visuales y descriptivas que habían sido llevadas a Europa años atrás.

Imágenes como las logradas en el álbum de las *Excursiones daguerrianas* muestran que aquel interés no sólo se dio por el registro de monumentos franceses, sino por otros que estaban fuera de Europa que también tenían un peso histórico y cultural importante. La difusión de este tipo de imágenes mostraron a los franceses otros países con una riqueza cultural y monumental existente en los cuatro continentes. Considero que en este álbum existe una continuidad en los modelos de representación de espacios ruinosos, es decir, hay una relación entre la técnica y el encuadre, lo que genera una imagen. De alguna manera se magnificaron y exotizaron aquellas culturas no europeas, provocando con ello la realización de un registro pero también de una “conquista” visual europea. Pienso que la publicación periódica de los álbumes de las *Excursiones daguerrianas* y la obra como tal, ayudaron a acrecentar en los lectores interesados un imaginario visual de aquellos monumentos y territorios lejanos.

Como mencioné anteriormente, en este intento de registro extraeuropeo se capturaron imágenes de varias culturas, entre las que destacaron vestigios materiales de orden arquitectónico, aunque también hubo paisajes y personajes, sin embargo, predominaron los edificios y monumentos antiguos. Se trató de una mirada que estaba constituida, en el sentido más amplio, por aquellas herencias visuales que habían dejado personajes europeos como Piranesi, Hubert, Panini y otros artistas de finales del siglo XVIII. Creo también que la idea que subyace en las *Excursiones daguerrianas* se encontró muy ligada a la pintura romántica, la cual venía recurriendo, en términos estéticos similares, a la representación de paisajes, monumentos y personajes de territorios lejanos y exóticos.

Sin lugar a dudas los avances en la técnica fotográfica, una vez que el calotipo y el uso de negativos en papel se extendió para poder obtener múltiples imágenes de una sola a través del negativo²⁰², o la realización de vistas panorámicas que requirieron de cámaras y lentes diferentes²⁰³, marcaron un auge en la realización de viajes y expediciones a partir de los años cuarentas del siglo XIX. Aunque hay que mencionar que para esas fechas Francia no sólo trataba de registrar visualmente aquellas culturas que se encontraban fuera de su territorio²⁰⁴, sino que también buscaba el autoreconocimiento cultural a través del estudio y promoción de su patrimonio arquitectónico. Ya desde 1816 el conde Alexander de Laborde había encargado hacer un primer recuento ilustrado con litografías de aquellos monumentos que habían listado algunas municipalidades francesas. En esa lista aparecían edificios que necesitaban ser restaurados y que tenían un interés histórico particular para cada prefectura²⁰⁵. La obra se tituló *Les Monuments de la France* y se publicó en 1826. Se compuso de dos volúmenes y en ellos se observa un frontispicio y 258 imágenes, las cuales se encuentran en hojas separadas al texto. 23 de estas litografías son dobles, es decir, abarcan dos páginas y

²⁰² En 1841 Henry Fox Talbot presentó el procedimiento llamado calotipo, se trataba de un papel emulsionado con nitrato de plata y yoduro de potasio. Inmediatamente antes de exponerlo a la luz, se volvía a sensibilizar con una solución de nitrato de plata y de ácido gálico. Después de la exposición a la luz, se formaba una imagen apenas visible. El negativo, una vez seco, se revelaba con nitrato de plata y ácido gálico y se fijaba con hiposulfito. Luego el papel se volvía transparente mediante un baño de cera derretida. Con este *negativo* se sacaban *positivos* por contacto sobre papeles idénticos, preferiblemente papel salado, sensibilizados con nitrato de plata. Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2004), 105-106.

²⁰³ Este tipo de imágenes panorámicas podían generarse a través de la sucesión de daguerrotipos tomados a ciertos intervalos. Es decir, se colocaba el daguerrotipo en la cámara y ésta en posición, se capturaba la imagen y posteriormente se tomaba otro ángulo, con otra placa, que coincidiera lo más posible con el borde del último daguerrotipo, de esa manera se podían sobreponer las imágenes hasta lograr capturar los 360 grados. Las panorámicas pictóricas de 360 grados se comenzaron en 1787 cuando el pintor inglés Robert Barker acuñó el término "panorama" para designar las pinturas que creaba y se mostraban en una superficie cilíndrica. En la fotografía apareció formalmente hasta 1843, año en que el austriaco Joseph Puchberger inventó la primera cámara panorámica manual con una lente giratoria que se accionaba por una manivela. Sin embargo, la cámara de Puchberger sólo plasmaba un campo de visión de 150 grados, no una visión de 360. No fue hasta 1857 que el inglés M. Garreda patentó una cámara que giraba alrededor de su propio eje para lograr la visión completa. Véase: Naomi Rosenblum, *A world History of Photography* (New York: Abbeville Press, 2000), 129. Y: Christian Sixou, *Les grandes dates de la photographie* (Paris: Éditions VM, 2000), 85.

²⁰⁴ En 1845, Francia creó una Comisión de Monumentos Históricos en Argelia para su conservación. Véase: Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)* (Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2004), 97-98.

²⁰⁵ Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)* (Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2004), 98-99.

muestran monumentos que se encontraban en el abandono y cubiertos de vegetación de lugares como Paris, Orange, Aix en Provence, Reims, Avignon, Burdeos, Toulouse y Lyon, entre otros. Las litografías fueron ejecutadas por el dibujante Constant Bourgeois, alguien apellidado Bance y otro Chapuy²⁰⁶.

Durante la década de los años cuarentas del siglo XIX la fotografía funcionaba como un instrumento útil y moderno que podía ofrecer el registro de una realidad, era hasta cierto punto una copia más precisa y fidedigna o verosímil del mundo, pero también se trataba de una visión de época, es decir, el historicismo romántico es el fenómeno que estaba detrás del interés por fotografiar y valorar el estado, a veces ruinoso o decadente, de algunas arquitecturas religiosas. Francia, –después de haber pasado por una revolución y de haber experimentado los lamentables episodios de la iconoclasia revolucionaria– tomaba conciencia de su pasado, de su historia, y miraba, como mencioné, hacia sus vestigios arquitectónicos para tratar de revalorar su civilización y poder así definir su idea de nación. Para ello era necesario llevar a cabo el inventario, la conservación y restauración de aquellos monumentos amenazados con desaparecer. En 1851 la tarea de registro fue encabezada por la Comisión de Monumentos Artísticos de Francia, creada desde 1837 y administrada por muchos años por el novelista Prosper Mérimée²⁰⁷.

²⁰⁶ Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 15.

²⁰⁷ Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 12.

5.2 La Misión Heliográfica de 1851.

En 1851 La Comisión de Monumentos Artísticos de Francia encargó a cinco fotógrafos: Gustave Le Gray (1820-1884), Auguste Mestral (1812-1884), Édouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1801-1887) y Henri Le Secq (1818-1882) que realizaran una misión fotográfica, conocida hoy en día como La Mission Héliographique de 1851²⁰⁸. Este también fue un evento importante de los comienzos de la historia de la fotografía francesa. El Estado encargó a un grupo de fotógrafos, efectuar la toma de 175 monumentos inventariados en 47 municipalidades francesas²⁰⁹. Con esta iniciativa se trataba de evaluar en qué medida la visión del patrimonio arquitectónico sería renovada y, más generalmente, se trataba de definir el papel de la fotografía dentro del proceso de documentación. Como mencioné, el objetivo primordial de esta misión era organizar un fondo iconográfico que iba a ser puesto a disposición de arquitectos encargados de restaurarlos, constituyendo así el patrimonio arquitectónico francés²¹⁰. Estos fotógrafos debían tomar imágenes de los edificios que tuvieran una particular importancia histórica y arquitectónica o que necesitaran también restauraciones urgentes, así como de los que ya estaban siendo trabajados desde los años 40's por la Comisión de Monumentos Históricos, por ejemplo, el Claustro de Notre Dame du Puy en Velay (véase **fig. 51**). Según las instrucciones, Le Gray tenía que recorrer el camino de París a Poitiers y Mestral de Angoulême à Clermont-Ferrand, pasando por Perpignan, Albi y Cahors, cada uno tenía a su cargo una lista distinta de monumentos²¹¹. Le Gray y Mestral realizaron el viaje juntos, así que dejaron París en 1851 y partieron en carruaje hacia los castillos de la Loire hasta llegar a los Pirineos, pasaron por Carcassonne y por la Auvergne hasta llegar de nuevo a París en octubre de ese mismo año. Entre ellos dos reportaron más de seiscientos negativos sobre papel cerado seco²¹².

²⁰⁸ Quiero aclarar que el nombre de *Mission héliographique* no fue utilizado por la administración francesa, sino por los historiadores mucho más tarde. En 1851 el discurso de la comisión no sostenía este nombre, los historiadores del siglo XX hablan de "heliógrafos en misión" y es hasta 1979 cuando aparece por primera vez el nombre de "Mission Héliographique" bajo la pluma de Bernard Marbot, conservador en la Biblioteca Nacional de Francia.

²⁰⁹ Véase: Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 12.

²¹⁰ Anne de Mondenard *La mission héliographique...* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 16.

²¹¹ Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 11.

²¹² Véase Silvie Aubenas *Gustave Le Gray* (Paris: Phaidon, 2003), 8.

No concibiendo su misión como un simple trabajo de documentación fotográfica, los dos jóvenes artistas escogieron puntos de vista y encuadres aptos para ofrecer reproducciones como obras independientes a su regreso. El gran tamaño de los negativos (hasta 30 x 40 cms), además de la belleza y la variedad de las gamas de grises de las placas, sin duda excitaron la admiración unánime de todos los interesados²¹³. En este trayecto conjunto, los fotógrafos dejaron varios testimonios; de hecho, dos vistas, una de Carcassonne y la otra del Claustro de Notre Dame du Puy, fueron firmadas por Le Gray y por Mestral²¹⁴, sin embargo, existen varios que no tienen ninguna firma. Los dos fotógrafos experimentaron sobre el terreno, durante más de tres meses, las bondades del papel *ciré sec*, capaz de reproducir, según Le Gray, hasta veinticinco o treinta pruebas por día²¹⁵. Y resulta lógico que los viajeros alargaron la lista que tenían debido a que el censo oficial iba creciendo a manera que los artistas avanzaban en el camino, ya que la cuarta parte de Francia que les había designado la Comisión de Monumentos contenía una gran cantidad de castillos pertenecientes al Renacimiento que no habían sido registrados. Había además varias iglesias románicas y góticas que resultaban interesantes a los ojos de estos dos fotógrafos (véase por ejemplo la **fig. 52 y 53**).

Las fotografías de estos personajes representaron un vistazo a la arquitectura francesa, aunque desde mi perspectiva algunas de estas imágenes también nos remiten de alguna manera a las representaciones de artistas europeos de principios del siglo XIX. Por ejemplo, en la **fig. 54**, “Detalle de un arco en la Catedral de Nuestra Señora du Puy”, Gustave Le Gray tuvo la intención de fotografiar con una visión depurada la magnificencia de la arquitectura, le interesó también acentuar la monumentalidad, los volúmenes de los ábsides, las columnas y los arcos de una construcción que estuvo enérgicamente calculada. Se pueden observar en un plano frontal, las partes intactas de los arcos enmarcados por los contrastes de grises, luces y sombras, lo que también le

²¹³ M.B.R. de Monfort. *Collection du journal La Lumière: 1851-1852* (Paris: Jeanne Lafitte, 1995), 66.

²¹⁴ Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 17.

²¹⁵ Dice Le Gray al respecto: “ Une de ses premières qualités est de donner des demi-teintes parfaites, comme on peut s’en convaincre en jetant les yeux sur la collection d’épreuves des monuments historiques que j’ai exécutées por le ministère de l’intérieur”. En: Silvie Aubenas *Gustave Le Gray* (Paris: Phaidon, 2003), 42.

otorga un cierto volúmen a estos elementos. Es tan clara la imagen, que en la parte alta es visible el detalle del centro del arco. Sin embargo, abordando los detalles de esta imagen, puedo considerar que existe en ella una suerte de equilibrio visual y temporal, es decir, Le Gray incluyó aspectos como la destrucción y el paso del tiempo, lo cual se puede apreciar en la parte baja, ahí donde se encuentra el amontonamiento de rocas labradas por el hombre. Tal vez se trata de rocas que fueron utilizadas mientras se llevaba a cabo la restauración de la iglesia, o fueron producto de un derrumbe ocasionado por el paso del tiempo; como arqueólogo me inclino más por lo primero. Pienso que hay que ver más allá del elemento arquitectónico, por ejemplo, hay que observar la composición de esta fotografía, porque es en este tipo de aspectos donde encuentro justificable la postulación de la existencia de un canon de representación de los espacios ruinosos que proviene desde finales del siglo XVIII y los inicios del siglo XIX europeo. En la imagen que presento de Le Gray puede observarse que le interesó el detalle de los arcos porque representan el claro ejemplo de un sostén, de un apoyo estructural que puede convertirse en el testigo material de ciertas arquitecturas (iglesias, templos, claustros y hasta edificios prehispánicos). Como se sabe, el arco es un elemento constructivo que debido a sus características, como las dovelas que trabajan a compresión, puede llegar a sobrevivir al paso del tiempo y materializarse como perenne y, por lo tanto, en testigo de una antigua construcción, como fue el caso esta catedral. Para mencionar otro ejemplo sobre la resistencia y la sobrevivencia de los arcos en el tiempo, basta nombrar aquellos que existen en tierras mayas (por ejemplo, Palenque, Uxmal, Chichén Itzá, Kabah, entre otros sitios) que también forman parte de antiguas arquitecturas registradas por algunos ojos europeos y en específico franceses, como los de Désiré Charnay.

Le Gray también buscó en esta imagen un escenario que incluyera elementos para representar o escenificar el paso del tiempo y en cierta forma el fluir de la historia, es decir, fotografió un espacio en donde se pudiera observar una arquitectura antigua con cualidades de ruina, como tal vez su herencia visual lo había concebido. En este sentido, este aspecto ruinoso está marcado, como mencioné, por el cúmulo de rocas en la parte baja de la imagen. Es de suponer que si no hubiese querido este tipo de composición ruinoso hubiera quitado las rocas para obtener una vista más neutra de los arcos.

Obviamente se trata sólo de un caso, sin embargo, en el siguiente capítulo veremos otros ejemplos de cómo, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, Désiré Charnay, en otro lugar y frente a otra cultura, capturó imágenes de arcos mayas, como los del Palacio en Palenque por ejemplo, con estas mismas características: con derrumbes en vistas frontales y registrando detalles como las dovelas, las columnas y muros estucados. Eso nos habla ciertamente de una fuerte relación entre las imágenes que se estaban generando en aquél periodo con las que generó Désiré Charnay en sitios mayas. Durante los años cuarentas del siglo XIX, fotógrafos como Le Gray hicieron que la noción de monumento histórico tomara pleno sentido, por lo menos para cierto sector de la burocracia estatal y de algunos concededores. Algunas de las fotografías de Le Gray presentan una clara intencionalidad hacia la composición de estos espacios que incluirán, entre otras cualidades, vegetación en algunos casos, vistas frontales o apaisadas, amontonamientos de rocas o de tierra, además del juego de luces, sombras y gamas de grises, que se conjugarán con la monumentalidad de los vestigios.

Retomando la labor de estos cinco fotógrafos, hay que mencionar que desgraciadamente las imágenes que había encargado la Comisión de Monumentos Artísticos de Francia no se publicaron. Se conocen algunas opiniones al respecto porque ese mismo año (1851) surgió el periódico llamado *La Lumière*²¹⁶, que entre otras cosas, se interesaba por los progresos de la fotografía. En este periódico aparece, bajo la pluma de Henri de Lacretelle, el siguiente comentario vertido por la Sociedad Heliográfica :

Cette collection de monuments anciens de notre France, on la doit, ainsi qu'il a été dit, au comité des Monuments qui, au retour des photographes, les a félicités, a reçu leurs clichés, et les a mis sous clef dans un tiroir, sans autoriser ni même tolérer leur publication. Le public est donc privé de ces estampes que chacun se disputerait; les photographes sont frustrés de la publicité qu'ils avaient espérée, et notre pays ne peut se faire l'honneur de la plus belle œuvre qui se soit produite jusqu'ici. Nous avons demandé davantage et nous espérons mieux²¹⁷.

²¹⁶ *La Lumière* hizo eco del avance y de los resultados de la Misión, bajo la pluma de Francis Wey et Henri de Lacretelle. Véase M.B.R. de Monfort. *Collection du journal La Lumière: 1851-1852* (Paris: Jeanne Lafitte, 1995).

²¹⁷ Henri de Lacretelle en: M.B.R. de Monfort. *Collection du journal La Lumière: 1851-1852* (Paris: Jeanne Lafitte, 1995), 78. "Esta colección de monumentos antiguos de nuestra Francia, la debemos, así como se ha dicho, al comité de Monumentos quien, al regreso de los fotógrafos, las congratuló, recibió sus clichés, y los puso bajo llave en un cajón, sin autorizar siquiera tolerar su publicación. El público queda privado de estas imágenes que enseguida disputaría; los

Para la Sociedad Heliográfica el trabajo de estos cinco fotógrafos merecía formar parte de exposiciones o de algunas publicaciones, sin embargo, para la Comisión de Monumentos sólo se trataba de documentos de trabajo destinados a los archivos que ayudarían a los arquitectos a determinar las labores prioritarias de restauración²¹⁸. No obstante, este registro visual de algunos de los espacios y monumentos franceses más representativos, ayudó entre otras cosas a conocer, ya en publicaciones posteriores, la estrecha relación que tenían aún los dibujantes de principios del siglo XIX con estos primeros fotógrafos, sobre todo en lo que se refiere al ámbito arquitectónico. Como las fotografías no se publicaron en su momento por parte de la Comisión de Monumentos, éstas sólo se concieron por historiadores que posteriormente las difundieron en obras como la de Anne de Mondenard. En su obra *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* se observa cómo cada fotógrafo que participó en esta misión intentó crearle al espectador una mirada que imitara a los amantes de las ruinas. En varias de sus imágenes estos fotógrafos materializaron de manera más precisa los vestigios materiales de su propia cultura, además, pusieron en evidencia el potencial simbólico y el célebre pasado de algunos de sus monumentos.

Y si hablamos del registro de monumentos derruidos y olvidados con un potencial simbólico y con pasado célebre, es momento de abordar otra expedición francesa que partió hacia la conquista y el registro visual extraeuropeo durante la segunda mitad del siglo XIX: *La Commission Scientifique du Mexique*.

fotógrafos se vieron frustrados de la publicidad que habían esperado, y nuestro país no puede hacerse el honor de la más bella obra que haya sido producida hasta aquí. Habíamos pedido más y esperábamos algo mejor." Traducción de OMMS.

²¹⁸ Anne de Mondenard *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. (Paris: Éditions du patrimoine, 2002),198-199.

5.3 La Commission Scientifique du Mexique.

Al igual que la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* exploró Egipto a principios del siglo XIX, en su momento, Napoleón III no dudó en recrear en México el mismo escenario de documentación, conocimiento, apropiación y registro de los restos materiales prehispánicos. En este sentido, opino que la fotografía, al igual que otras técnicas, se convirtió en aquel momento en un instrumento al servicio del poder colonial. En primer lugar, los avances en la técnica fotográfica permitieron profundizar en el conocimiento de las sociedades dominadas. Es decir, como la filología hiciera mediante textos descriptivos un registro de los cambios en las lenguas, la fotografía permitió a la arqueología y a la antropología acceder, por ejemplo, a la visualización de las culturas de los pueblos colonizados o por colonizar, como fue el caso de México. Por lo pronto podemos decir que el hacer visibles las características culturales de estas sociedades, como los vestigios materiales de su pasado, permitió abonar a la construcción de un corpus interpretativo que si bien ya se estaba construyendo desde el siglo XVI, para la segunda mitad del siglo XIX se presentaba como un gran abanico de descripciones al alcance de un público más extenso.

Para la segunda mitad del siglo XIX en Europa y los Estados Unidos, los vestigios prehispánicos de México obtuvieron mayor interés, puesto que las descripciones escritas, además de las visuales que se habían hecho desde principios de siglo, iban en aumento. Después de haber conocido el legado documental de Egipto, los viajeros y expedicionarios, además de los coleccionistas, estudiosos, anticuarios y aventureros de mediados del siglo XIX, se interesaron en este otro mundo, que les ofrecía de alguna manera, el estudio de culturas distintas, de diferentes grupos humanos en un ambiente completamente distinto a las regiones orientales y occidentales. Además, se trataba de un territorio que podía ser explorado para obtener información diversa, no sólo de sus habitantes, sino de sus riquezas naturales, aspecto que le importaba a países como Francia, por ejemplo. En este sentido, Francia fue uno de los países que intervinieron en México durante la segunda mitad del siglo XIX. Creo que se trató de una intervención múltiple porque en un principio se observó en los niveles políticos, después, por la llegada de migrantes que se establecieron paulatinamente en el país, también en el

ámbito social y cultural²¹⁹.

Napoleón III, el emperador francés, envió a Maximiliano de Habsburgo a un territorio que se comenzaba a gestar como nación y en el que liberales y conservadores luchaban por el poder político. Sin embargo, es importante mencionar que las relaciones con Maximiliano de Habsburgo y algunos personajes mexicanos que se encontraban en Europa y otros en México, comenzaron desde finales de 1861. José María Gutiérrez Estrada, diplomático y político enviado a Europa como representante de México, mantuvo una relación epistolar con Maximiliano, donde le hacía notar el interés que tenía por que él fuera quien tomara las riendas del gobierno mexicano²²⁰. El 3 de octubre de 1863 la “Diputación”, un grupo de treinta y cuatro mexicanos conservadores encabezados por el propio José María Gutiérrez Estrada, se encontraron con Maximiliano de Habsburgo en el Castillo de Miramar para ofrecerle de manera formal y a petición de los monarquistas mexicanos, la corona y el trono de México²²¹. El príncipe se preguntaría:

De una corona con el señuelo seducirme quieren, y con locas quimeras deslumbrarme. ¿Mas habré de escuchar de las sirenas el canto engañoso? Ay de quien fía en sus falsas promesas tentadoras. Me habláis de cetro, de poder, de trono y descorréis ante mi vista el velo de un porvenir sin límites. ¿Seguiros debo, allende las olas del océano?²²²

²¹⁹ De hecho, Javier Siller Pérez habla de un “afrancesamiento de la sociedad” durante ese periodo, véase: Javier Pérez Siller, *México-Francia: memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998), 37.

²²⁰ Esther Acevedo menciona que fue él uno de los personajes más allegados a Maximiliano, y sostuvieron una intensa relación epistolar desde 1861 hasta 1863, año en que la “diputación” le ofrece de manera formal la corona de México. Véase Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 35.

²²¹ “Después del ofrecimiento que le hizo la diputación mexicana, Maximiliano puso una serie de condiciones para su aceptación formal. Entre ellas, el recibir por escrito la petición de toda la población mexicana de su deseo de que él los gobernara”. Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 37.

²²² Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 14.

No es de extrañar que los conservadores que apoyaban esta intervención se estaban aferrando a una última esperanza: participar en el intento de formar una nación capaz de competir con el mundo y “conquistar a México por la fuerza, cualesquiera que fueran los pretextos y las razones o motivos reconocidos”²²³. Menciono esto para que no se piense que Napoleón III envió de manera espontánea a Maximiliano de Habsburgo a México sin tener ninguna consideración de los acontecimientos políticos que se vivían en este país y en Europa, especialmente en Francia.

Maximiliano puso entre sus condiciones recibir por escrito la petición que le hacía no sólo la Diputación, sino todo el pueblo de México para venir a gobernar. Después de un gran evento publicitario para dar a conocer a México quien era aquel nuevo emperador, llegó a costas veracruzanas el 28 de mayo de 1864 a bordo de *La Novara*. Su intención era, como menciona Esther Acevedo, “tomar las riendas del gobierno de una nación con las aspiraciones de un príncipe liberal europeo que veía a la América desde su perspectiva”²²⁴. Napoleón III no tardó en reflexionar acerca de la creación de una comisión científica que generara datos nuevos y concretos con respecto al país que pretendía invadir²²⁵.

Fue durante la segunda mitad del siglo XIX que el interés por las culturas que no pertenecían al continente europeo aumentó. Viajeros de diferentes partes del mundo como Francia, Inglaterra, Alemania y otros más de Estados Unidos, vinieron a realizar largas exploraciones por gran parte del país²²⁶. Sus resultados fueron conocidos muy pronto en toda Europa y se convirtieron casi inmediatamente en una exitosa corriente literaria que, como ya he mencionado anteriormente, envolvió muy pronto a los lectores no sólo por sus imágenes, sino porque los viajeros narraban sus peligrosas hazañas y sus

²²³ Jan Bazant, *Breve Historia de Mexico. De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)* (México: PREMIA EDITORES, 1982), 138.

²²⁴ Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* (México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 47.

²²⁵ “ [...] un hombre inteligente, que sabía escuchar y en general comprender, aún cuando no diera esta impresión, y cuya mirada parecía perderse en vagos sueños, que tenía la debilidad de ser y querer seguir siendo un Bonaparte y en desear asumir una herencia que la leyenda había hecho inaccesible”. Pierre Goubert, *Historia de Francia* (España: Editorial Crítica, 1987), 93.

²²⁶ Véase por ejemplo J.G. Kirchner, *Voyageurs francophones en Amérique hispanique au tours du XIX siècle* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1987). De hecho el siglo XIX es prolífico en la publicación de álbumes ilustrados sobre el continente Americano.

grandes descubrimientos en lo que aún muchos conocían como el Nuevo Mundo²²⁷. Entre aquellas historias de viajes “arqueológicos” y de aventura, podemos mencionar *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán* del americano John Lloyd Stephens y del inglés Catherwood, o el trabajo de Désiré Charnay *Cités et ruines Américaines* publicado en 1863²²⁸, entre otras. Las noticias que se tenían de México fueron claves para que el emperador Napoleón III, viera en México un territorio propenso a la invasión. Con la creación de una institución de gran envergadura podría hacer lo que había hecho su tío: rodearse de los grandes sabios de la época, y con ello, acercarse más a las cuestiones que le interesaban, por ejemplo, al estudio de las sociedades locales, de la lengua, de los usos y costumbres, de las tradiciones, de las creencias y, por supuesto, de su historia estudiada a través de sus restos materiales.

Como en Egipto, el imperio francés necesitaba que su invasión militar estuviera respaldada por los intelectuales y los sabios más destacados de la época, aquellos que hicieran aceptables los hechos (o por lo menos los hicieran “justificables”); y que a la vez, pudieran recabar información acerca del país, en especial de la riqueza minera, agrícola y ganadera²²⁹. Para ello, Napoleón III organizó en Francia a la *Commission Scientifique du Mexique* y en México se creó la *Comisión Científica, Literaria y Artística de México*, dos instituciones distintas²³⁰. Bajo el decreto imperial del 27 de febrero de 1864, *La Commission Scientifique du Mexique* fue fundada en la ciudad de París, bajo los auspicios y el financiamiento del Ministerio de Instrucción Pública de Francia. La

²²⁷ José Alcina Franch, *Arqueólogos o Anticuarios* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995), 44. Las imágenes que se incluían en estos álbumes seguían siendo tanto grabados como litografías, sin embargo, algunos comenzaron a aparecer ya con las fotografías pegadas a las hojas, como fue el caso de la obra *The Pencil of Nature* de William Henri Fox Talbot publicada entre 1844 y 1846, esa fue una de las primeras obras publicadas con 24 fotografías. Véase Christian Sixou, *Les grandes dates de la photographie* (Paris, Éditions VM, 2000), 93.

²²⁸ El caso de Désiré Charnay y de sus representaciones de espacios ruinosos es motivo del sexto capítulo de esta investigación. Ahí expondré lo que hizo en México, sobre todo en la ciudad, en donde también emuló en varias de sus imágenes fotográficas algunas características visuales procedentes de artistas de finales del siglo XVIII europeo. Sin embargo, es importante que saber que este álbum también fue publicado con fotografías y no con litografías y grabados.

²²⁹ Alberto Soberanis, “Geografía y botánica: el paisaje mexicano visto por los viajeros franceses de la *Commission Scientifique du Mexique* (1864-1867)” en *Tierra, agua y bosques: Historia y medio ambiente en el México central* (México, Potrerillos Editores, 1996), 67-89.

²³⁰ Raúl Reissner, “Comisión Científica, Literaria y Artística de México” en *La antropología en México. Panorama histórico. Vol. VIII: Las organizaciones y las revistas* (México, INAH, 1987), 72-81.

Comisión tenía como objetivo principal realizar una expedición que comprendiera el registro y la documentación de los ámbitos geográficos, la constitución geológica y mineralógica del país, la descripción de las especies vegetales y animales, el estudio de los fenómenos atmosféricos y la constitución médica de las diversas razas, de sus monumentos antiguos y de su historia²³¹. Una segunda tarea para esta organización era constituir una “biblioteca mexicana” que comprendiera las principales obras científicas e históricas publicadas sobre México. El Ministro de la Instrucción Pública, Víctor Duruy, convocó a treinta y seis sabios para organizar a esta comisión y alcanzar los confines del mundo extraeuropeo²³². Los sabios que formaron parte en primera instancia de esta Comisión fueron ubicados en marzo de 1864, en los ámbitos de la biología, la geología, la antropología, la arqueología y la zoología. Fueron repartidos en cuatro comités: el de ciencias naturales y médicas, el de ciencias físicas y químicas, el de historia, lingüística y arqueología²³³. Y por último el comité de economía política, estadística, trabajos públicos y cuestiones administrativas.

En el comité de historia, lingüística y arqueología, estuvo León Méhédin (1828-1905), a quien se le reconoce por sus estudios de las antigüedades mexicanas, por ejemplo los de Xochicalco. Cuando León Méhédin regresó a Francia, en los últimos meses de 1866, presentó los resultados de sus trabajos ante la Comisión donde mostró

²³¹ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984).

²³² “Luego de revocar la misión científica de la Comisión de Egipto, el ministro presentó el proyecto de la exploración científica de México señalando el objetivo y la utilidad de ésta. Para llevar a cabo la organización de la Comisión, (Víctor Duruy) pidió la cooperación de las personalidades que había convocado, a las cuales les solicitó que propusieran personas que gracias a su especialidad, conocimientos y trabajos sobre la región por explorar, pudieran ser útiles a la expedición que se gestaba y la elaboración del reglamento de la Comisión”. Alberto Soberanis, “Geografía y botánica: el paisaje mexicano visto por los viajeros franceses de la Commission Scientifique du Mexique (1864-1867)” en *Tierra, agua y bosques: Historia y medio ambiente en el México central* (México, Potrerillos Editores, 1996), 91.

²³³ Su presidente fue Jean Baptiste Louis Gros, barón, senador, exembajador y exministro plenipotenciario de México. Sus miembros fueron Henri Adrien, Prévost de Longperier, Louis Ferdinand, Alfred Maury y Leonce Angrand, exconsul general en Guatemala. Los arquitectos Eugène Emanuel Viollet-le-Duc y César Denis Daly. Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, abad y Joseph Marius Alexis Aubin. Por la disposición imperial del 4 de junio, 9 de agosto y 5 de septiembre de 1864, fueron nombrados miembros de ese comité León Eugène Méhédin, Louis Toussaint, Simon d’Outerlaine y Louis Alexis Bourgeois. Alberto Soberanis, “Geografía y botánica: el paisaje mexicano visto por los viajeros franceses de la Commission Scientifique du Mexique (1864-1867)” en *Tierra, agua y bosques: Historia y medio ambiente en el México central* (México, Potrerillos Editores, 1996), 121.

sus colecciones en planos, dibujos y bocetos; sus trabajos fueron elegidos para su publicación, que no llegó a concretarse, también fueron seleccionados para la Exposición Universal que tuvo lugar en el año siguiente, en la ciudad de París²³⁴. Napoleón III, a través de Víctor Duruy, ministro de Instrucción Pública de Francia, envió también en 1864 a Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874) para los estudios de historia, lingüística y arqueología. Fue Brasseur de Bourbourg quien llevó a cabo la supuesta “reconstrucción” del templo de la Serpiente Emplumada que formó parte del pabellón en la Exposición Universal de 1867.

Cabe destacar que Méhédin, arquitecto y dibujante, al mismo tiempo que fotógrafo, fue explorador y viajero desde antes de su llegada a México; siguió las campañas militares de Crimea bajo las órdenes del coronel Langlois y posteriormente de Italia, antes de realizar en el año 1860, fotografías arqueológicas en Egipto. En México se dedicó a reportarle al imperio un gran número de piezas que había en El Museo Nacional. Realizó cerca de 200 dibujos y placas del mismo museo y de diversos objetos de historia natural, croquis y levantamientos de templos y monumentos²³⁵. A lo largo de su estancia recolectó una infinidad de piezas provenientes de distintas partes del país. Fue hasta la celebración de la exposición universal de París en 1867, cuando todo su trabajo pudo exhibirse y fue finalmente admirado. Se trató de 109 dibujos, tres documentos sobre los Aztecas y tres pinturas murales, mismos que sus herederos donaron al museo de Rouen, en Francia²³⁶. Fue el primero en explorar Xochicalco y tal vez pudo haberse acercado a las publicaciones del Padre Márquez al respecto. Realizó excavaciones para liberar y reconstruir en su totalidad el templo principal, el de la Serpiente Emplumada²³⁷.

²³⁴ Pascal Riviale, “La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L’intervention Française au Mexique (1862-1867)”, *Journal de la Société des Américanistes*, (1999): 63.

²³⁵ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l’intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984), 89.

²³⁶ Pascal Riviale, “La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L’intervention Française au Mexique (1862-1867)”, *Journal de la Société des Américanistes*, (1999): 54.

²³⁷ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l’intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984), 91.

5.4 Charles Etienne Brasseur de Bourbourg

Brasseur de Bourbourg, después de haber sido ordenado como abad en Roma en 1845 partió hacia Canadá, particularmente a Quebec, donde se dedicó, aparte de sus tareas religiosas, a escribir un buen número de novelas bajo el seudónimo de "Etienne, Charles de Ravensberg"²³⁸. Vino a México por primera vez en 1841 y dedicó gran parte de su vida a estudiar las antiguas civilizaciones de México. Escribió en 1870 *Quatre lettres sur le Mexique, relatives au système hiéroglyphique Maya*, un estudio que abordaba algunas consideraciones generales sobre el país y que contaba con una extensa opinión acerca de la civilización maya y su forma de escritura²³⁹. En esta obra Brasseur de Bourbourg realizó una tarea comparativa entre el sistema jeroglífico egipcio y el maya, deduciendo que cada sociedad tenía una particularidad en su escritura. El acercamiento a la escritura maya fue tal, que en este periodo sorprendió a los que aún no sabían de la compleja cultura que existió en México, fue sumamente importante en términos arqueológicos, ya que anteriormente sólo se conocían de la cultura maya algunos de sus más atractivos monumentos. Brasseur de Bourbourg escribió en la misma década (1876): *Recherches sur les ruines de Palenque, Ocosingo et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique, Monuments anciens du Mexique y Notes d'un voyage dans l'Amérique Centrale*, en donde comentó los pormenores de su viaje y describió con particular interés los diversos sitios arqueológicos que a su paso iba visitando y en otros casos descubriendo; realizó dibujos en Palenque y de algunos otros sitios de la misma región. Brasseur de Bourbourg recorrió de 1841 a 1864 gran parte de América Central. Llegó a Honduras y desembarcó para dirigirse a Copán, cuando regresó a Francia, a principio de 1866, se dedicó a redactar los textos que le ayudarían a comentar el trabajo de Frédérick de Waldeck, intitulado *Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines l'ancienne civilisation du Mexique* publicado en 1866.

²³⁸ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984), 66.

²³⁹ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984), 64.

Según Pascal Riviale, "la misión efectuada por estos dos viajeros (León Méhédin y Brasseur de Bourbourg) encargados de la sección de historia, lingüística y arqueología, pareció muy mitigada"²⁴⁰, pero a decir verdad fue muy rescatable en tanto que Brasseur de Bourbourg hizo un estudio que le valió el mérito de ser uno de los primeros descubridores de una pequeña fracción de espacios arquitectónicos antiguos de la cultura que hoy se conoce como maya.

Por otro lado, es importante mencionar que la *Commissión Cientifique du Mexique* no prohibió la posibilidad de apoyarse en personas que estuvieran en México, que fueran competentes y que tuvieran la suficiente voluntad para registrar todos los elementos de interés para la institución y para el mundo. Cabe destacar que, después de la guerra con Estados Unidos (1846-1848), México perdió aproximadamente la mitad de su territorio y la mayor parte de sus investigadores mexicanos buscaban hacer un reconocimiento profundo del territorio nacional, para establecer con certidumbre la delimitación de las fronteras reales y los recursos con los que contaba el país. Esta fue también una época en que los sabios mexicanos comenzaron a organizarse, a ponerse en contacto con las comunidades científicas internacionales y a mostrar un gran interés que los llevó a incorporarse a las redes de sociedades científicas que empezaban a crearse a nivel mundial, como lo fue esta Comisión francesa que para ese entonces comenzaba sus trabajos, o como lo era ya la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, cuyos trabajos fueron publicados en el Boletín del mismo nombre. En este sentido, en 1853 se había creado el Ministerio de Fomento en México como parte de una forma organizada del conocimiento del país.

²⁴⁰ Pascal Riviale, "La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L'intervention Française au Mexique (1862-1867)", *Journal de la Société des Américanistes*, (1999): 122.

5.5 Los corresponsales de la *Commission Scientifique du Mexique*.

El 10 de octubre de 1864 Napoleón III propuso nominar a los "corresponsales": Sabios mexicanos comprometidos a poder consagrar todo su tiempo en la expedición y a cumplir en lo posible las instrucciones dadas por la *Comisión Scientifique du Mexique*. Entre las personas que formaron parte de la *Commission* se encontraban fotógrafos, artistas, dibujantes experimentados, viajeros, escritores, políticos, militares, médicos, químicos, cancilleres, naturalistas, ministros, embajadores, cónsules y algunos trabajadores capaces de hacer planos de monumentos. Del 3 de noviembre de 1864 al 12 de noviembre de 1866 se nombraron a más de treinta y cinco reconocidos mexicanos para llevar a cabo este no tan prolongado trabajo científico francés²⁴¹. Con una menor cantidad de integrantes que la Comisión que fue enviada a Egipto, la "intervención científica" dio comienzo. Los viajeros se dieron a la tarea de investigar lo que les correspondía, sin embargo, poco a poco se fueron dando cuenta de que no era una tarea fácil a pesar de que el personal de la *Commission Scientifique du Mexique* constituía la elite de cada disciplina. Las dificultades se presentaron porque era arduo internarse en los lugares alejados, debido a los problemas con el grupo de los juaristas. Durante casi cuatro años de actividad de esta Comisión los investigadores trabajaron bajo el riesgo de ser atacados por el ejército republicano, de la misma manera en que habían trabajado los investigadores de Napoleón I en Egipto atacados por los ingleses. En este caso las rebeliones estaban a la orden del día y el contexto político tomó muy pronto el rumbo de lo que fue finalmente la derrota de Maximiliano de Habsburgo en 1867. Entre 1864 a

²⁴¹ Destacan entre ellos: Antonio García Cubas, reconocido geógrafo. Realizó estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y los terminó en el Colegio de Minas en 1865. Fue director de la Escuela Nacional del Comercio y profesor de la Universidad. Hizo también estudio geográficos, geodésicos, y de trigonometría que lo hicieron uno de los más célebres y connotados sabios de México. De hecho, es considerado como el fundador de la ciencia geográfica mexicana. Otro fue Manuel Orozco y Berra, secretario de gobierno de 1847 a 1848, encargado del Ministerio de Industria, Agricultura y Comercio en el gabinete de Ignacio Comonfort. Durante el segundo imperio formó parte de diversas comisiones de carácter científico y fue muy estimado por el archiduque Maximiliano de Habsburgo. Escribió un libro junto con Désiré Charnay sobre las antigüedades mexicanas. Por último podría mencionar a Gabino Barreda, naturalista, químico, médico y filósofo. En 1863 fue nombrado por Benito Juárez secretario de Justicia y de Instrucción Pública y después director de la Escuela Nacional Preparatoria, donde implantó el sistema positivista de Auguste Comte. Barreda formó parte activa en el desarrollo político del país. Para ver todos los corresponsales véase Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984),164.

1867 la *Commission Scientifique du Mexique* intentó trabajar normalmente, pero no logró hacerlo de manera consistente. Entre los logros alcanzados estuvo la organización del Museo Nacional: El 4 de diciembre de 1865, Maximiliano de Habsburgo dispuso que bajo su directa protección el Museo se estableciera en el Palacio Nacional. Recibió entonces el nombre de Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia y se instaló en el local de dicho palacio, donde había estado la Casa de Moneda. El museo se organizó con tres secciones: Historia Natural, Arqueología e Historia, además de una biblioteca. Fue inaugurado el 6 de julio de 1866 bajo la dirección del naturalista G. Billimek, a quien sucedió, en 1867, Manuel Orozco y Berra, antiguo miembro de *la Comission du Mexique*. Al restaurarse la República, el gobierno liberal del presidente Juárez mantuvo el apoyo al museo, que volvió a tomar su carácter de nacional y fue dirigido por don Ramón Almaraz²⁴².

Debido a la problemática en el ámbito político mexicano, el fruto del trabajo de los investigadores de la *Commission* fue diferente a lo que todos esperaban de una institución como esta. A lo largo de sus actividades siempre hubo una comparación con las que se habían realizado en Egipto, y por supuesto que se esperaba mucho más de esta *Commision Scientifique du Mexique*, la que tenía por objetivo dejar claro que esto no era una aventura más, sino una exploración científica que reeditaría de una manera altamente satisfactoria a los múltiples intereses que estaban detrás de ella y que Francia, si se lograban los objetivos científicos esperados, reclamaría para sí. Sin embargo, lo único que se llegó a publicar de esta expedición que laboraba fuera de Europa se encuentra en la ciudad de París en una publicación llamada *Archives de la Commission Scientifique Franco Mexicaine au Mexique*. Es un obra de sólo tres volúmenes que contiene los trabajos y las memorias enviadas por los corresponsales. En lo que respecta al comité de historia, lingüística y arqueología, los trabajos que pudieron publicarse en estos volúmenes fueron pocos pero importantes; destacan por supuesto, las obras de Charles Etienne Brasseur de Boubourg y León Méhédin, así como diversos trabajos que fueron publicados regularmente de 1865 a 1870 bajo los cuidados del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública o publicados bajo la forma de monografía, poco después de la caída del Imperio. Estas obras comprenden estudios sobre los minerales y la geología, como

²⁴² Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940* (México: UIA, 1994) 188-189.

los de E.Guillemain-Tarayre, L. Coignet, A. Dollfus, E. de Montserrat, P.Pavis y de arqueología y etnología, como los de J.A Bourgeois y algunos referentes a la zoología y el naturalismo. En total, hubo 80 personas que trabajaron en ese proyecto científico y a decir de Gabriel-Michel Dimitriadis “sólo lograron realizar una obra colectiva de tres volúmenes...¡Es muy poco!”²⁴³. Siendo que para esos momentos, según Pascal Riviale “la institución se beneficiaba de importantes medios financieros y, sobre todo, podía contar con un potencial humano y logístico excepcional, con todo un cuerpo expedicionario enviado a México”²⁴⁴. De hecho, únicamente el 30% de los miembros de esta institución publicaron estudios referentes a América Central y el 70% no publicaron nada o realizaron contribuciones sobre temas generales que estaban muy poco relacionadas con América²⁴⁵. Algunos viajeros relacionados con esta misión francesa realizaron trabajos que fueron publicados y financiados bajo el sello imperial: uno de ellos fue Francisco Pimentel, quien en 1864 dio a la imprenta su libro titulado *Memorias sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios para resarcirla*, y al año siguiente su *Cuadro comparativo-descriptivo de las lenguas indígenas en México*, en dos volúmenes. El otro fue Manuel Orozco y Berra, luego activo colaborador de Vicente Riva Palacio: en 1864 publicó su *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* y colaboró, como anteriormente he mencionado, con Désiré Charnay en su trabajo de investigación en México.

Las tropas francesas que habían sido enviadas por Napoleón III se retiraron en 1866 a su lugar de origen, cuando sucedió la derrota de Maximiliano y el triunfo de Benito Juárez en 1867, la *Commssion Scientifique du Mexique* también partió, llevando consigo los escuetos frutos de su labor; las relaciones diplomáticas franco-mexicanas fueron interrumpidas y fue necesario esperar hasta 1880 para reanudarlas. Pero, en 1875, se veía en Francia un movimiento activo de “americanismo” que terminó en la fundación de la *Société des Américanistes* en 1895, teniendo como centro Nancy. México

²⁴³ Gabriel-Michel Dimitriadis, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention* (Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984),187.

²⁴⁴ Pascal Riviale, “La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L'intervention Française au Mexique (1862-1867)”, *Journal de la Société des Américanistes*, (1999), 313-314.

²⁴⁵ Michel Bertrand y Laurent Vidal, *À la redécouverte des Amériques. Les voyages européens au siècle des independances* (Paris: Tempus, Presses universitaires du Mirail, 2002), 72.

fue el centro de numerosos trabajos y el centro también de toda una pléyade de sabios franceses, entre ellos Désiré Charnay, que consolidaron durante esta expedición el americanismo y se dedicaron a cultivar bajo la Tercera República Francesa los orígenes de las civilizaciones indígenas de México antes del descubrimiento y la conquista española, estudiados por los jóvenes arqueólogos y etnólogos que favorecieron el auge de sus nuevas disciplinas, lo mismo que los sabios de las disciplinas cartográficas, geológicas, biológicas y antropológicas hicieron avanzar remarcablemente. Fueron los americanistas quienes dieron el impulso y el empuje del Americanismo en Francia, que a partir de 1880, con la renovación de las relaciones diplomáticas, se reflejaron en el siglo XX en un cambio activo de las ideas e influencias, consagrando un buen acuerdo entre los dos países.

La presencia de la *Commission Scientifique du Mexique* sirvió para que se integraran a un proyecto internacional los interesados mexicanos en el estudio de las antigüedades prehispánicas del país. Se tomó también en cuenta a Antonio García Cubas, quien se dedicó también a explorar Teotihuacan, en especial la Pirámide de la Luna en 1890, convencido de que encontraría pasadizos y cámaras en los mismos lugares que los hallados en la Gran Pirámide de Egipto. También reclutaron a Manuel Orozco y Berra. Ambos figuran entre los primeros arqueólogos mexicanos, lo que representa una aportación que puede mencionarse como significativa en el desarrollo de la investigación arqueológica y en el registro de las ruinas americanas.

Aunque el trabajo de La *Commission Scientifique du Mexique* pudo no ser tan fructífero como el que se realizó en Egipto, hubo personajes como Désiré Charnay que trabajaron indirectamente con la Comisión y que otorgaron a esta organización varios datos culturales y visuales de aquellos vestigios prehispánicos. Él dio continuidad no sólo a las metas y postulados que la comisión francesa se había propuesto años atrás, sino que logró plasmar en su obra fotográfica algunas características de aquellos antiguos espacios ruinosos de México. Ahora bien, considero que la posición que tuvo Désiré Charnay ante la *Commission Scientifique du Mexique* fue la de aquel extranjero que logró representar en sus registros una doble percepción, es decir, en su labor documental se advierte el conocimiento que tenía de los monumentos franceses que había visto. Sin embargo, en México Désiré Charnay utilizó otra manera de

acercamiento, es decir, otra perspectiva hacia el registro de la ruina americana que consistió, entre otras cosas, en ubicar este tipo de arquitecturas en su contexto paisajístico original. Estas dos maneras de ver a los monumentos y a las “ruinas americanas” marcan una diferencia, que nos lleva a pensar que *monumento* y *ruina* no son sinónimos, por lo menos no completamente para este fotógrafo francés. El monumento es aquel conjunto arquitectónico que, como la ruina, es el testimonio material de una obra arquitectónica generada por la mano del hombre, tiene un peso histórico. Sin embargo, creo que el monumento es considerado como tal en el momento en que se lleva a cabo en él una intervención, como por ejemplo, una restauración o una conservación de sus elementos para activar su simbolismo y darle un sentido y significado actual en una sociedad contemporánea que lo asimilará como patrimonio cultural. En cambio, la ruina es aquel testigo material inmerso en un contexto aún salvaje, intacto, derruido por el paso del tiempo sin que todavía se haya llevado a cabo algún proceso restaurativo sino sólo documental, como el registro que realizó de algunas de ellas Désiré Charnay. Queda claro que el monumento y la ruina forman parte de un testimonio material que contienen un peso histórico, pero no hay que ver a los dos como sinónimos sino como conceptos diferentes. La ruina es justamente el inicio hacia aquella conversión que, a través de varios estudios –estilos arquitectónicos, temporalidad, importancia histórica, magnificencia, monumentalidad, características culturales y artísticas, etc.– la podrán colocar en el rango de un testigo patrimonial y como tal, convertirse en un monumento. Creo que la perspectiva francesa de Charnay marca un afán por documentar, pero también por convertir a esas ruinas americanas en monumentos a través de la suma entre la documentación visual y el trabajo de análisis y descripción escrito, que mostradas y difundidas pudieron ser aceptadas por la sociedad que aún desconocía su existencia, pero podía posteriormente integrarlas a un imaginario cultural que la dotaba de un origen “ancestral”. Su labor fotográfica y de exploración para documentar este tipo de testigos materiales lo demuestran. De igual manera, creo que en la mirada de Désiré Charnay existe una nueva manera de ver aquellas antiguas arquitecturas influenciada ciertamente por sus herencias visuales europeas.

Los vestigios materiales que se le presentaron a este francés eran hasta cierto punto exóticos para él, casi inexplorados y poco conocidos, cubiertos por una vegetación abundante y realizados por manos que eran consideradas en aquella época como primitivas. Aspectos como el volumen, las vistas apaisadas, la presencia del tiempo y los detalles arquitectónicos, independientemente de los efectos ópticos que manejaba para fotografiarlos, muestran sus herencias visuales, pero también prueban la existencia de un canon de representación en el registro de lo que él mismo llamaba “ruinas americanas”. En otras palabras, Désiré Charnay tomó aspectos visuales para fotografiar y documentar arquitecturas en un contexto distinto al que se presentaban las ruinas que había visto y visitado en otras partes del globo.



Fig. 46. Noël Lerebours, Portada de *Les Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*, 1842. Archivo de la BNF.



Fig. 47. Frédéric Goupil-Fesquet, Palais du Harem de Méhémet Ali à Alexandrie, 1840. Lithographie d'Horace Vernet d'après le daguerréotype de son neveu Frédéric Goupil-Fesquet. BNF.



Fig. 48. Isla de Filae. Vista del edificio del este y varios monumentos, 1809. *Déscription de l'égypte...*



Fig. 49. Jenaro Pérez Villamil, Iglesia de San Juan de los Reyes, Toledo, 1839.



Fig. 50. Delacroix, Mujeres de Argel en sus aposentos, 1834. Musée du Louvre.



Fig. 51. Gustave Le Gray et/ou Mestral, Le Puy, Cathédrale Notre-Dame : le cloître en restauration, 1851. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

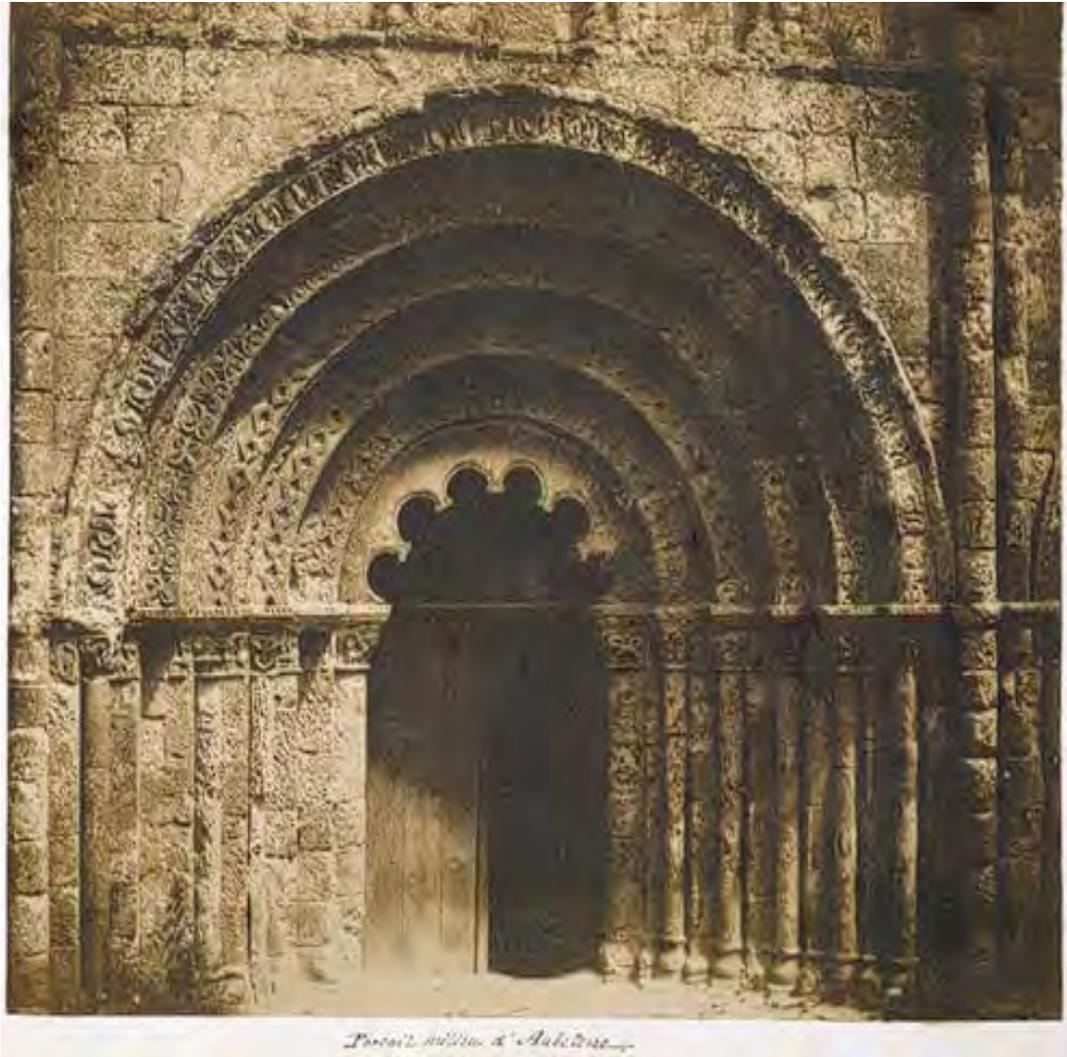


Fig. 52. Gustave Le Gray, Portal central de la iglesia de Saint-Jacques, Aubeterre, 1851. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 53. Edouard Baldus, Saint Etienne du Mont, Paris, 1858. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

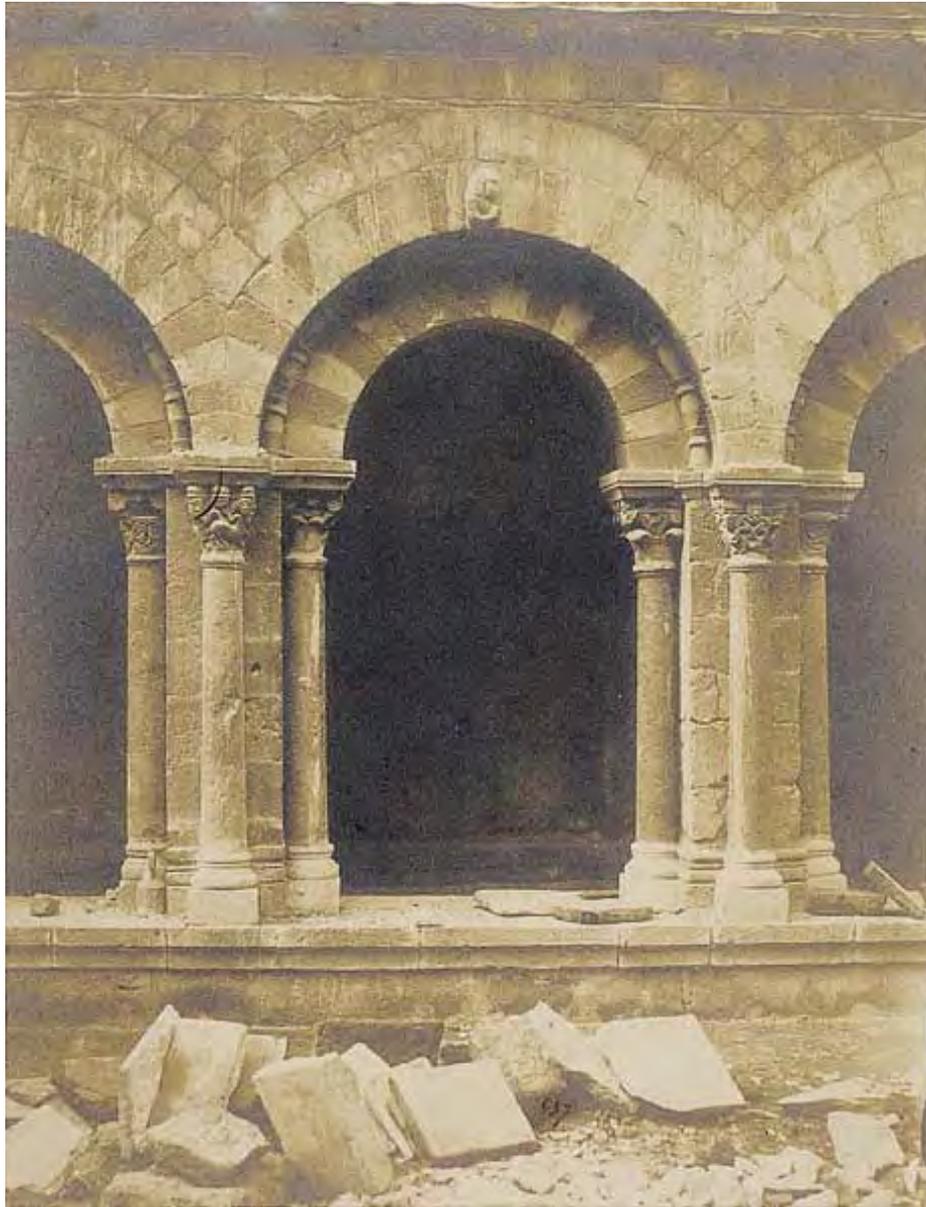


Fig. 54. Gustave Le Gray et/ou Mestral, Le Puy, cathédrale Notre-Dame : détail d'une arcade, 1851. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

Capítulo VI

Désiré Charnay y sus fotografías en México.

*Étonnants voyageurs! Quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.
Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons
Dites, qu'avez-vous vu? ²⁴⁶*

6.1 La aventura en México

La segunda mitad del siglo XIX fue para México fundamentalmente una secuencia de alteraciones radicales. El país había pasado ya por el proceso de Independencia (1821), por la pérdida de casi la mitad de su territorio después del enfrentamiento con los Estados Unidos de Norte América (1847-1848) y para la segunda mitad del siglo XIX, se encontraba inmerso en una tremenda lucha por el poder político interno entre los dos principales grupos de “conservadores” y “liberales”. Los primeros apoyaban el régimen de Maximiliano de Habsburgo y los otros, encabezados por Benito Juárez, lo rechazaban. Fue en ese periodo cuando se dieron lugar varios cambios que desembocaron en una nueva organización económica, política y social. En otras palabras, se trató de una centuria en la que México fue integrándose como nación. En 1857 el Congreso promulgó la nueva Constitución Mexicana, en donde se declaraba, entre otras cosas, la libertad de enseñanza, de imprenta, de industria, de comercio y de trabajo. Sin embargo, su aplicación verdadera se llevó a cabo bajo el mandato de Benito Juárez como presidente; él había logrado una serie de cambios que intentaron darle otro

²⁴⁶ Charles Baudelaire, “Le voyage” en: *Les Fleurs du mal* (Paris: Folio, 1996),170. “Sorprendentes viajeros! Qué nobles historias leemos en sus ojos profundos como los mares! Muéstrénnos los joyeros de sus ricas memorias, esas joyas maravillosas, hechas de astros y de éteres. Queremos viajar sin vapor y sin vela! Hagan, para alegrar el aburrimiento de nuestras prisiones, pasar sobre nuestras mentes, tendidas como un lienzo, sus recuerdos con sus marcos de horizontes. Dígan, ¿qué han visto?”. Traducción de OMMS.

rumbo político, económico y social al país. Otra de las medidas que se aplicaron en México durante esta segunda mitad del siglo XIX fue la separación definitiva de la Iglesia y el Estado, es decir, no se quería que la Iglesia tomara parte en los asuntos del Estado, para ello Benito Juárez llevó a cabo una serie de reformas que incluían la nacionalización de bienes eclesiásticos, la secularización de los cementerios, el matrimonio civil, el registro civil, la libertad de cultos y la extinción de comunidades religiosas. Es importante mencionar que con la llegada de Maximiliano de Habsburgo a México estos cambios se ampliaron y se aplicaron en otra serie de políticas que tenían la intención de modernizar al país, como veremos posteriormente. Evidentemente el grupo de conservadores no estuvo a favor de las medidas tomadas por Benito Juárez y se desató una guerra civil que duró tres años (1857-1860). Los conservadores estaban en contra también de que se quitara el fuero a los religiosos y militares, esa fue otra ley promulgada por Juárez en 1855. Si algún religioso o militar cometía un delito, podía ser juzgado por un tribunal de orden civil y no obligatoriamente por un eclesiástico o militar, según fuera el caso. A esa ley se le llamó la *Ley Juárez*.

Otra ley con tintes liberales fue la Ley Lerdo, promulgada en 1856 se refería a la desamortización de los bienes eclesiásticos. En ella se establecía que los bienes tendrían que pertenecer al Estado y no a la Iglesia, así el Estado podía venderlos para reactivar la economía y sanear las finanzas públicas que desde hacía un tiempo se encontraban mermadas. Aunado a la suspensión de la deuda externa, ello provocó una guerra civil, la llamada guerra de Reforma, que por cierto, culminó con la entrada de Benito Juárez al poder presidencial en 1861, fue un acontecimiento que marcó la falta de estabilidad frente a los países extranjeros que habían invertido su capital en diversos rubros como la minería o los recursos naturales.

Como consecuencia de esta guerra civil, el gobierno de Benito Juárez suspendió el pago de la deuda externa contraída por el depuesto presidente Miguel Miramón. Ante tal situación países como Gran Bretaña, España y Francia ocuparon Veracruz conjuntamente, con el fin de proteger sus inversiones ante la perenne incertidumbre política. Hubo personas de la clase alta mexicana que voluntaria o involuntariamente emigraron hacia Europa, algunos a la ciudad de París en donde quizás formaron parte de aquel grupo llamado la "Diputación", los que dijeron a Maximiliano de Habsburgo

que México “estaba manejado por una gavilla de indeseables”²⁴⁷. Benito Juárez, en compañía de un grupo de liberales que conformaban una gran parte de la sociedad mexicana, lucharon en contra de los conservadores y en contra también de la invasión e intervención extranjera²⁴⁸. Sin embargo, hay que mencionar que algunos de esos liberales mexicanos “también tenían predilección por todo lo francés”²⁴⁹. Para algunos Francia era sinónimo de desarrollo, progreso y civilización, aspectos que México no había encontrado debido a que estaba inmerso, desde hacía varios años, en múltiples luchas políticas. En este sentido, las ideas de Maximiliano de Habsburgo se ligaron a las de modernidad que buscaban ciertos sectores del país, así como a aquel ideal occidental que buscaba en cierta forma la equidad en la sociedad. Al llegar Maximiliano de Habsburgo y la emperatriz Carlota en 1864 a México, el nuevo emperador retomó, como mencioné, las reformas liberales de Benito Juárez e intentó darles continuidad con una visión que armonizara entre la equidad y la justicia²⁵⁰.

Es importante mencionar que el imperio de Maximiliano de Habsburgo en México debe entenderse, como lo menciona Erika Pani, como una experiencia “política netamente nacional”²⁵¹, no como una aventura de extranjeros luchando contra mexicanos y ayudados por otros nacionales marginados o traidores. Cuando llegó Maximiliano existía una convergencia de preocupaciones y reflexiones acerca de la búsqueda de parámetros políticos adecuados para la construcción del Estado mexicano. Por un lado se buscaba que la sociedad mexicana tuviera los derechos que la Constitución asentaba, y por el otro, el príncipe había escogido la monarquía como forma de gobernar al país. Su arribo estuvo permeado de una cultura política heredera de la Revolución Francesa y la Ilustración; Maximiliano no miraba estos fenómenos

²⁴⁷ Carlos Bosch García, *México en la historia 1770-1865. El aparecer de una nación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Nuestra América núm.42, 1993) 127.

²⁴⁸ Véase Jan Bazant, *Breve Historia de Mexico. De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)*, (México, PREMIA EDITORES, 1982).

²⁴⁹ Carlos Bosch García, *México en la historia 1770-1865. El aparecer de una nación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Nuestra América núm.42, 1993) 130.

²⁵⁰ De hecho, cuando llegó Maximiliano de Habsburgo a México se modificó el escudo nacional, se sustituyó la leyenda de “Religión, Independencia, Unión” por la de “Equidad en la Justicia”. Véase: Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* (México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 42.

²⁵¹ Erika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio: el imaginario político de los imperialistas* (México: COLMEX, 2001), 36.

hacia atrás, sino hacia delante, hacia la conformación de un Estado nacional garante de un régimen de libertades civiles que resolviera de igual manera el problema de anarquía que vivía el país. Durante su mandato, Maximiliano se rehusó a la definición de “libertad” exclusivamente para el ámbito político y se inclinó a favor de una libertad gradual y parcial, sometida a condicionantes de la razón y al interés común de toda la sociedad. Como señala Esther Acevedo, también “se manifestó por la preocupación y la superación material y progresiva a través de obras públicas donde se mostraran los nuevos hábitos culturales, para que con ello se pusieran las bases para una convivencia social moderna”²⁵². Este tipo de acciones, así como el bombardeo de elementos propagandísticos materializados en pinturas, como la galería de héroes nacionales que Maximiliano mandó hacer, fotografías y grabados, consolidaron una posición política en el imaginario colectivo y una nueva estética²⁵³, pero también en un nuevo peso histórico de los remanentes materiales del pasado prehispánico que influyó en su revaloración. Durante la segunda mitad del siglo XIX, como he mencionado en otros capítulos, los restos materiales de estas sociedades fueron vistos no sólo como tesoros artísticos, sino como testigos de un pasado material que era conocido por muy pocos y aún así sólo conocido y comprendido a medias. De igual manera, se fue depositando en ellos una fuerte carga simbólica que constituía el origen de la nación mexicana, las ruinas y las culturas prehispánicas comenzaron a ser vistas por la sociedad como muestras irrefutables de un pasado firme, glorioso y complejo en términos estéticos e históricos, que sirvieron para fundamentar el sentido de identidad nacional que para aquellos momentos se encontraba en proceso de construcción.

Maximiliano de Habsburgo creó el lazo entre la política borbónica de modernización y la necesidad de modernizar a México. Lo que intentó Maximiliano en México fue concretar un régimen de gobierno capaz de lograr progresos concretos, libertades efectivas y un crecimiento económico sostenido. Erika Pani refiere que “fueron fraguándose, dentro del ideario de la clase política mexicana, una serie de

²⁵² Esther Acevedo, *Las bellas artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano en México, 1864-1867*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado, 1995), 62.

²⁵³ Sobre estas obras creadas en el marco de cierta concepción estética y en las que se expresaron ideales y concepciones históricas en ámbitos como el dibujo, el grabado, el óleo, la escultura y la fotografía, véase Acevedo Esther, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, (México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995).

proyectos de Estado que promovieron, o por lo menos aceptaron, el establecimiento de un régimen monárquico”²⁵⁴.

Si bien durante el siglo XIX se llevaron a cabo el registro, la representación y la difusión de los monumentos antiguos y espacios arquitectónicos prehispánicos, el contexto político del país y las maneras de pensar lo indígena antiguo engendraron un nuevo concepto de “nacionalismo liberal”, que se presentaba como una mezcla de patriotismo criollo, ligado a una búsqueda de la historia, costumbres, tipos humanos, paisajes, ruinas y expresiones artísticas y literarias que pretendían identificar lo propio de una cultura que ya no era ni indígena ni española.

En la segunda mitad de ese siglo la tarea de documentación y difusión de los monumentos antiguos fue diferente, ya que si bien los objetos eran también de gran interés, éstos fueron tomados como símbolos de una nacionalidad particular arraigada en un pasado rico y valioso. Más que objetos antiguos, los restos materiales prehispánicos se convirtieron en objetos simbólicos que sirvieron para enriquecer la herencia de una identidad nacional. Este nuevo significado que se le comenzaba a dar a los objetos llegó a ser tan indispensable e interesante, que los mexicanos se sirvieron de él, como lo habían hecho en el siglo XVIII los jesuitas expulsos, para acercarse de manera más puntual y afirmar no sólo que ese pasado indígena glorioso les pertenecía, sino que se reconocían en él como herederos milenarios. Este interés, así como la llegada y el desarrollo de técnicas de registro como la fotografía, ayudaron a que se ilustraran y publicaran una gran cantidad de libros de viaje, como los del propio Désiré Charnay y como los que he mencionado anteriormente. Éstos se extendieron por diversas partes del globo y acercaron al público interesado al pasado material de México desde el punto de vista de revalorar esos vestigios como restos de una cultura antigua. Cabe destacar que para los años ochentas de ese mismo siglo, México comenzó a participar en las ferias mundiales de manera más constante y desde entonces se abanderó de estos objetos indígenas antiguos, para presentarse en el extranjero con un capital simbólico reconocido y apreciado.

²⁵⁴ Erika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio: el imaginario político de los imperialistas*, (México: COLMEX, 2001), 41.

Es verdad que México ya había participado en algunas exposiciones mundiales que funcionaban, según Mauricio Tenorio Trillo, como “escaparates del avance de la humanidad”²⁵⁵, como por ejemplo, en la primera exposición Universal llevada a cabo en Londres en 1851. Sin embargo, fue en la Exposición Universal de París de 1889 donde la presencia de México se tornó más importante, particularmente respecto a la conformación de la imagen que se habían formado otras naciones de nuestro país. La exhibición de París de 1889 fue un escenario para el despliegue del desarrollo en los campos de la ciencia y el arte, además de que mostró la fuerza y el poder de naciones como la francesa. A finales del siglo XIX Francia era considerada el centro de la cultura y la modernidad y 1889 fue el momento oportuno para crear y crearse una nueva y propia imagen ante el mundo. Entre otras cosas, se celebraba el centenario de su Revolución, así que los gastos no se escatimaron para que Francia pudiese presentarse como la guía espiritual de la humanidad. De hecho, a este afán por mostrarse mundialmente a la vanguardia del progreso se debe la construcción de la Torre Eiffel, prodigio de ingeniería en su momento.

Esta Exposición Universal fue importante para México puesto que tenía la oportunidad de demostrar que ya no era un país peligroso de revueltas y descontrol político, al contrario, “debía mostrarse que los mexicanos ya habían entrado a la era de ‘orden y progreso’, y qué mejor lugar que la capital francesa”²⁵⁶. Los miembros del gabinete de Porfirio Díaz en ese momento, consideraron que París era el lugar indicado para dar a conocer al México moderno que se estaba construyendo y que la Exposición podría servir para llamar la atención de la inversión extranjera y promover la inmigración de europeos a nuestro país. Para aquellos momentos el país galo no sólo se asumía a sí mismo como el centro de la cultura y la modernidad, sino que era tomado por las élites latinoamericanas como el punto de referencia cultural. Por ello México intentó, a través de un grupo de profesionales expertos en exposiciones universales²⁵⁷,

²⁵⁵ Mauricio Tenorio-Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 72.

²⁵⁶ Mauricio Tenorio-Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 79.

²⁵⁷ “Los magos del progreso” eran quienes tenían las capacidades para construir la imagen de la nación moderna en cada uno de sus detalles, entre ellos estaba el pintor José María Velasco, el arqueólogo Antonio Peñafiel, el arquitecto Antonio Rivas Mercado y el escultor Jesús Contreras.

tomar parte en las corrientes del progreso y la modernidad. Por ello se intentó presentar la imagen de México como si se tratara de una “tierra prometida”. Para producir esta imagen, la élite porfiriana, se empeñó en presentar de forma impactante los recursos tanto económicos como humanos de la nación para ponerlos a la vista de todo el mundo. De hecho, deliberadamente se produjo una estampa ideal del México moderno y progresista²⁵⁸. A su vez, los ámbitos humanos o culturales no se quedaron atrás, en este sentido, los vestigios arqueológicos formaban parte de ese contexto que debía mostrarse como fundamento de aquellas sociedades presentes antes de la Conquista Española, las cuales habían dejado como testimonio real parte de sus restos materiales, entre ellos la arquitectura.

Ya durante el Porfiriato, el gobierno quería que México fuera visto con una nueva imagen. Pero ya antes y durante la segunda mitad del siglo XIX, viajeros, científicos, sabios, naturalistas, ingenieros, geólogos, misioneros, diplomáticos, militares y comerciantes fueron llegando a este país y se encargaron de dibujarlo para el exterior de múltiples maneras. Por supuesto que muchos franceses que vinieron a México formaron colonias y trataron de adaptarse a nuevas tradiciones, aunque sin olvidar las suyas²⁵⁹. Muchas personas, como el viajero y fotógrafo francés Désiré Charnay, viajaron en múltiples ocasiones desde Europa a México, en una travesía transatlántica que duraba

Véase: Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (México: F.C.E., 1998), 11.

²⁵⁸ Para mayores referencias acerca de la idea del “no blanco” y de las exposiciones durante este periodo Robert Rydell hace un estudio somero al respecto. Véase Rydell, Robert, W., *All the world's a Faire: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-191*, (EU.: University of Chicago Press, 1987), 321.

²⁵⁹ Menciona Charnay que: “La société française à Mexico est composée de gens énergiques qui, partis de là-bas, sont arrivés à la fortune grâce à un travail obstiné et à des facultés incontestables. Presque tous libéraux, ils infusent au Mexique des principes qui ne sont point du goût des conservateurs: aussi ont-ils les vives sympathies des uns et la haine envenimée des autres. La colonie française a grandement souffert sous la présidence de Miramon, dont les emprunts forcés se renouvelaient chaque jour. Comme partout à l'étranger, les Français de Mexico se dénigrent entre eux, les femmes s'y jalourent avec fureur, et la colonie n'y est guère qu'un immense foyer de cancans”. Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 27. “La sociedad francesa en México está compuesta de gente energética que, salidas de allá, llegaron a la fortuna gracias a un trabajo obstinado y a facultades irrefutables. Casi todos liberales, difunden en México principios que no son del gusto de los conservadores: también tienen las vivas simpatías de unos y el odio envenenado de otros. La colonia francesa ha sufrido fuertemente bajo la presidencia de Miramón, los préstamos forzados se renuevan cada día. Como en todas partes del extranjero, los franceses se denigran entre ellos, las mujeres son furiosamente celosas y la colonia no es más que un inmenso lugar para los chismes”. Traducción: OMMS.

alrededor de 60 días, con el interés por documentar y registrar algunos monumentos prehispánicos a través de medios como la fotografía. Realizar este viaje supondría una especie de experimentación y al mismo tiempo de aventura; de hecho, el viaje y la aventura eran el principal vehículo para poder aprender de estos nuevos territorios, como lo fueron en su momento los viajes del *Grand Tour* de finales del siglo XVIII en Europa.

Sabemos que desde finales del siglo XVIII hasta principios del XIX los libros de viaje y los relatos de viaje publicados en la prensa periódica mostraron una inmensa variedad de culturas que no pertenecían a Europa y contribuyeron al éxito de este género literario que pervivió hasta entrado el siglo XX. Quienes los adquirían y consumían eran en su mayoría tanto lectores individuales como instituciones, también había asociaciones que se interesaban por las antigüedades y por las culturas no occidentales. Sin duda los lectores de estos libros de viaje pertenecían a un público de la clase alta y seguramente entre ellos estaban algunos que habían leído obras como las que se redactaron de los viajes del *Grand Tour* europeo, pero también hubo personas que recurrieron a la prensa ilustrada para acercarse de manera más directa a este tipo de textos. Es importante mencionar que para el siglo XIX, este tipo de relatos de viaje formaban parte de un género literario muy particular, sobre todo en cuanto a los círculos intelectuales se refiere y que tuvieron una gran demanda²⁶⁰. Bajo este contexto, uno de los viajeros fotógrafos que vinieron a México con el interés de seguir las huellas de los pioneros y con un afán por descubrir, registrar y *estar aquí*, fue Désiré Charnay. Él también escribió varios relatos de viaje y los ilustró con imágenes que capturó con su aparato fotográfico; estos textos se difundieron en Europa y posteriormente en México²⁶¹.

Charnay tuvo la oportunidad, como muchos otros viajeros, de visitar y registrar a través de su lente aquellas arquitecturas derruidas. Ahora bien, ¿cuáles fueron sus dificultades para registrar estos monumentos? ¿cómo podemos suponer la existencia de tópicos visuales y modos formales de representarlos procedente de representaciones visuales del siglo XVIII europeo? Son preguntas a resolver que nos llevarán a observar

²⁶⁰ Véase el epígrafe del inicio de este capítulo.

²⁶¹ Algunos de ellos se publicaron en *Voyages autour du monde*, revista parisina editada por la Société d'études autour du monde en 1877.

un canon de representación aún vigente y observable en la obra de este viajero y fotógrafo francés.

6.2. Désiré Charnay y algunos edificios de la ciudad de México

En la ciudad de México Désiré Charnay capturó distintas imágenes de edificios emblemáticos que aún tenía una funcionalidad, es decir, todavía eran utilizados por la sociedad. Por ejemplo, la **fig. 55** muestra una vista del Palacio Nacional o Palacio de México, como lo describe Charnay²⁶²; en ella se observan muchas coincidencias en cuanto a la metodología de registro monumental que realizó el francés Édouard Baldus, por ejemplo, integrante de la *Mission héliographique* de 1851 (obsérvese la **figura 53**). Al igual que Baldus, Charnay colocó su aparato fotográfico desde una distancia adecuada para poder capturar el edificio en su integridad. Con su cámara Charnay logró capturar una imagen apaisada en diagonal, es decir, favoreció una toma en ángulo y no una frontal. Tal vez desde este punto de vista (y de toma) le otorgaba al edificio su verdadera dimensión espacial y por ende su monumentalidad, acentuando la arquitectura en su merecido contexto.

Más allá de los detalles, a Charnay le interesó capturar el tamaño de la construcción y el peso histórico, visto como parte de un patrimonio, es por eso que dirigió su lente hacia la totalidad arquitectónica y no hacia los detalles o características decorativas individualizadas. Aún así, en la **figura 55** podemos observar la decoración a lo largo y ancho del Palacio en forma de almenas, también podemos apreciar los ventanales y en la parte superior del inmueble, el asta sin bandera que marca el balcón y la entrada principal. En el lado izquierdo de la fotografía se observa la calle de Moneda y al mismo nivel, en la parte baja, un fragmento de la plaza central. Charnay se encontraba a un costado de la Catedral Metropolitana, en el Sagrario. A Charnay le interesaba fotografiar el monumento como lo habían representado en la gráfica Pedro Gualdi o Casimiro Castro: completo, pero también quería capturar el argumento visual que de él emanaba, es decir, quiso hacer una vista del edificio completo intentando

²⁶² Véase el *Álbum fotográfico mexicano* (Mexico:Julio Michaud,1860),11.

corroborar el significado que tenía en la historia y en el espacio; se trataba ni más ni menos de un edificio que había sido construido durante el periodo colonial por encima de la antigua ciudad mexicana²⁶³ y era para esos momentos, la sede del gobierno, del poder político.

Podríamos preguntarnos ¿por qué no hay gente en esta fotografía si se trata de una toma realizada a plena luz de día? ¿Podría ser una imitación de las fotografías de la *Mission héliographique* en donde el interés se centraba solamente en los monumentos? Al observar la **figura 55** podemos suponer que el trabajo de esta Misión fue uno de los antecedentes visuales inmediatos de Charnay, sin embargo, como mencioné anteriormente, las fotografías de esta Misión fueron publicadas muchos años después y resguardadas en la colección del *Comité des monuments*²⁶⁴. Entonces, ¿si las conoció, fueron estas imágenes en verdad una influencia visual directa para Charnay? Eso no lo puedo afirmar, lo que es importante mencionar es que el viajero tenía una buena relación con Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, quien había sido miembro y posteriormente jurado del *Comité des monuments* (1860) y debido a esta estrecha amistad pudo haberle mostrado algunas imágenes de la *Mission héliographique* que aún no habían sido publicadas. Eso lo dejó en una suposición, ya que no existen las fuentes en donde se afirme que Viollet-Le-Duc mostró las fotografías a Charnay. Pero fue tan estrecha su relación que el propio Le-Duc escribió el prólogo de una de las obras del viajero y fotógrafo francés²⁶⁵. Lo que queda claro es que si éstos fueron sus antecedentes visuales, no fueron los únicos, sino todas aquellas obras que a lo largo de su vida había consultado, ya que un fotógrafo no sólo hace una fotografía con su cámara, sino con su memoria, con lo que

²⁶³ Véase Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, (México: F.C.E., 1984).

²⁶⁴ En 1853 Francis Wey escribió en una revista popular llamada *Le Musée des familles*: “Cette collection des monuments anciens de notre France, on la doit, ainsi qu’il a été dit, au Comité des monuments qui, au retour des photographes, les a félicités, a reçu leurs clichés, et les a mis sous clef dans un tiroir, sans autoriser ni même tolérer la publication”. Véase Anne de Mondenard, *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851* (Paris: Éditions du patrimoine, 2002), 197. En español dice: “Esta colección de los monumentos antiguos de nuestra Francia, se la debemos, como se ha dicho, al Comité de monumentos, que al regreso de los fotógrafos, los felicitó, recibió sus clichés, y los puso bajo llave en un cajón, sin autorizar ni tolerar la publicación”. Traducción de OMMS.

²⁶⁵ La obra a la cual me refiero es *Cités et ruines américaines* publicada en 1863. Véase: Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, (Paris: Gallimard, 1863).

en ella retiene también de los libros que ha leído, los viajes que ha hecho y las personas que ha conocido.

Algunas de las imágenes de la *Mission héliographique* se parecen a las que tomó Charnay en la ciudad de México, sin duda porque las dos se refieren a contextos arquitectónicos de carácter religioso. Pero además, en el caso de la *Mission* se trataba de hacer un registro inventarial de los monumentos, no de un registro de la vida social o “funcional” de los mismos, es decir, fue un registro en donde fundamentalmente imperó un concepto de patrimonio francés cuya función era crear un inventario de monumentos, no de costumbres ni de vida cotidiana. En lo que respecta a la **figura 55** cabe la posibilidad de que la toma se realizara en una hora muy temprana de la mañana o la madrugada con la plaza desierta o bien, que el fotógrafo haya conseguido no dejar pasar por ahí a las personas, para que no participaran en la imagen. Aunque si observamos la imagen detalladamente nos daremos cuenta de que se observan siluetas, sobre todo frente a la llamada Puerta Mariana; no se distinguen a las personas porque para aquellas fechas, aunque la tecnología fotográfica había avanzado no lo había hecho lo suficiente para lograr capturar a las figuras en movimiento en una fracción de segundo. Por lo tanto, la gente en movimiento era captada de forma fantasmática, como una especie de espectro en movimiento y no como una figura plenamente reconocible y estática, como en las fotografías instantáneas del siglo XX²⁶⁶. Tal vez la influencia visual no vino directamente de las fotografías de la *Mission héliographique*, posiblemente sucedió lo contrario, es decir, que sí le interesó fotografiar edificios con personas, pero no en movimiento, porque la tecnología fotográfica para aquellos momentos aún no se lo permitía. Lo que sí le permitió la tecnología fue fotografiar edificios y personas que no se movían, que además accedieron a posar para él, como sucedió con algunas de sus tomas de Mitla. Esa presencia humana en las fotografías de Charnay reflejan varios ámbitos, entre ellos, a una sociedad heredera de un rico pasado identificada con un vestigio material en el que se valida su pertenencia en la historia y en donde se fundamentan, a través de la apropiación, nuevos conceptos como el de nacionalismo. Desde el punto de vista visual, la presencia humana en algunas fotografías de Charnay muestran la escala con respecto a los edificios y algunos aspectos culturales de la época

²⁶⁶ Véase Naomi Rosenblum, *A world History of Photography* (New York: Abbeville Press, 2000), 93.

como por ejemplo la indumentaria indígena, en este caso de Mitla, en el estado de Oaxaca. En este sentido, Charnay construyó imágenes en donde conviven, por un lado, la arquitectura y por el otro, la presencia humana no sólo como escala, sino como testimonio de aquella mano de obra indígena utilizada para construir ese tipo de arquitecturas convertidas en ruinas.

En la vista que logró Charnay del Palacio de México en 1859 no hay presencia humana, sin embargo, esa imagen representa la experiencia decimonónica del *estar ahí*. Se trata del punto de partida para visualizar el potencial del medio fotográfico como herramienta de aprehensión y construcción de una determinada imagen del mundo extraeuropeo y de una memoria ligada a la misma.

Otra de las fotografías que capturó Désiré Charnay en la ciudad de México y que fue publicada en el *Álbum Fotográfico Mexicano* fue la del Templo de Santo Domingo (véase **fig. 56**). En ella se percibe una vista de la fachada principal tomada a la altura del edificio que se encuentra frente a esta construcción, fue realizada en 1860, cuando regresó de su primer viaje a Oaxaca y el sureste mexicano. La fotografía, junto con la del Palacio de México, se encuentra en la publicación que hizo Julio Michaud²⁶⁷. Esta imagen está protagonizada por el inmueble religioso y el juego de luces y sombras. Puede apreciarse la torre, las cúpulas y la entrada principal, además del primer arco que conforma el Portal de Indios ubicado a la izquierda de la fotografía. La plaza de Santo Domingo se encuentra por debajo de la toma y en ella se aprecian a dos personas en la fuente y a otra frente a la entrada principal de la iglesia, lo cual refleja la escala humana y la monumentalidad del edificio, pero también otro ambiente social, en la fotografía anterior del Palacio de México no se observan personas, sólo siluetas. Y al igual que en la fotografía del Palacio de México o Palacio Nacional, como lo conocemos ahora, Charnay no se detiene tanto en los detalles sino en la totalidad arquitectónica del edificio. De igual manera en el Templo de Santo Domingo el viajero francés escogió la hora adecuada para capturar el juego de sombras y de luces que se extendían por algunas paredes de los edificios. Además de estos detalles de luminosidad, con su aparato fotográfico Charnay logró capturar las montañas que se encuentran por detrás,

²⁶⁷ Désiré Charnay y Manuel Orozco y Berra, *Album fotográfico mexicano* (México: J. Michaud e hijo Editores, 1860), 40.

creando un equilibrio visual entre el cielo y los elementos arquitectónicos y naturales en el horizonte, en otras palabras, Charnay capturó al monumento en su contexto.

Pareciera también que el viajero decidió centrar su fotografía como si el punto de fuga en su imagen fuera el edificio religioso, es por eso que eligió subirse a la azotea del edificio de enfrente y hacer la toma desde lo alto para obtener el “mejor ángulo”. Pedro Gualdi registró el mismo edificio y lo publicó en su obra *Monumentos de Mejico* en 1841²⁶⁸, sin embargo, éste lo representa al nivel de la calle o en un balcón del primer piso del edificio frontal, (véase **figura 57**). Con otros objetivos, pero capturando el mismo edificio en 1885, Abel Briquet fotografió el templo desde el mismo punto de vista en alto, sin embargo, él centró más el edificio en la imagen y nos deja ver la fuente y el amplio espacio al centro (véase **figura 58**), en cambio, Charnay carga más la imagen hacia la izquierda intentando una toma frontal. Cabe destacar que este tipo de tomas no son extrañas en su obra fotográfica, al contrario, realizó varias de piezas prehispánicas como el Calendario Solar o Piedra del Sol y de sitios arqueológicos, entre ellos Mitla (**fig. 4**), Uxmal (**fig. 5**) y posteriormente Chichén Itzá. En estos espacios derruidos, como en las dos imágenes urbanas que he mostrado, podemos hablar de fotografías apaisadas cuya finalidad primordial fue abarcar la mayor parte de los conjuntos y registrar visualmente la arquitectura en su contexto urbano.

En este edificio religioso (**fig.56**) Désiré Charnay instaló su aparato a una altura y a una distancia que le permitió abarcar la mayor parte del edificio de manera horizontal, dejando en su vertical espacio para el suelo y el cielo. Supo esperar el momento en que la luz caía de lado para realizar su fotografía con mayor facilidad. El viajero ubicó su aparato a un nivel en el que pudo ofrecer el volumen del edificio desde el punto de vista arquitectónico. Con todo, hay que mencionar que la fotografía no ofrece la ventaja de un dibujo, es decir, con ella no se puede realizar un corte, ni el trazo de una planta, por eso aún los fotógrafos experimentados podían hacer dibujos. A pesar de ello, las fotografías

²⁶⁸ Este fue un álbum con doce litografías en blanco y negro: Catedral, Plaza de Santo Domingo, interior de la Universidad, interior de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, interior del Palacio de Minería, Colegio de Minería, interior de la Catedral, fuente de la Alameda, Paseo de la Independencia, Patio del Convento de la Merced, Antigua Cámara de Diputados y Casa Municipal. Estas imágenes las acompañó, por separado, de breves textos.

de Charnay se dirigen al espectador como testigo de una presencia, de una mirada y hasta de un *souvenir* mexicano. Sus imágenes circularon por varias latitudes gracias al poder que obtuvieron una vez que fueron multiplicadas a partir de un negativo. Formaron parte de una nueva mirada que era guardada como recuerdo de aquel México decimonónico.

En la fotografía del Templo de Santo Domingo Charnay enfocó su lente sobre todo a las formas arquitectónicas. La sombra proyectada por el edificio del lado izquierdo, la posición del sol para que las sombras dominaran más que la luz en las entradas del Templo, (véase por ejemplo la entrada principal, la entrada del Portal de Indios, el “ojo de buey” en la parte izquierda justo encima del Portal de Indios, los orificios en las cúpulas, en los vitrales, en las torres) revelan una intencionalidad del autor por mostrar el monumento en su contexto funcional, pero también como un testimonio visual del devenir histórico del proceso religioso en México. Recordemos que cuando Désiré Charnay tomó esta fotografía (1858-1860) sólo se había iniciado la destrucción parcial del claustro a causa de la desamortización de los bienes clericales. Por otro lado, una de las ventajas de Charnay es que la mayoría de sus fotografías estuvieron acompañadas de una descripción literaria que ayudaba a complementar el registro visual, lo cual ayudó a enriquecer no sólo la idea que se tenía de algunas arquitecturas, sino que contribuyó a entender bajo qué contexto urbano y cotidiano se encontraban. En este sentido, el caso del templo de Santo Domingo no fue la excepción:

Santo Domingo ne présente plus que l’aspect de la désolation. Les tableaux qui ornent les galeries sont à moitié crevés, et les murailles sont noires de la fumée des camps. Les beaux jours de Santo Domingo se remontent à l’Inquisition, dont il fut le siège²⁶⁹.

Considero que en las fotografías de Désiré Charnay hay dos aspectos fundamentales para reflexionar, en primer lugar hay que observar la toma y la técnica para entender los procesos fotográficos, pero por otro lado es necesario indagar lo que la imagen en sí nos puede comunicar, analizando, ciertamente el contexto sociocultural en el que fue

²⁶⁹ Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 41. “Santo Domingo sólo presenta el aspecto de la desolación. Las pinturas que decoraban las galerías están a medio desaparecer, y las murallas están negras del humo de los campos. Los fuertes días de Santo Domingo se remontan a la Inquisición, este fue la sede”. Traducción de OMMS.

tomada. Eso resulta fundamental para poder ir más allá con y desde la imagen, por ello considero que una imagen fotográfica es el conjunto de esos dos ámbitos, el tecnológico y el histórico-cultural, que se incluyen o se excluyen, según sea el caso, en un escenario que es construido por el encuadre del por el ojo de quien la captura, ya sea en entornos naturales salvajes o edificados y más bien urbanos.

En la vista de Santo Domingo el viajero francés mostró el contexto histórico-cultural de una arquitectura religiosa que aún funcionaba como recinto de culto católico, pero también representó en el texto que acompaña a la imagen, aspectos de la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, de su historia²⁷⁰. Con este tipo de descripciones visuales y descriptivas creó al público interesado un rico imaginario acerca de la gran cantidad de iglesias que había no sólo en la ciudad de México, sino en casi todas las ciudades del país. Su asombro no sólo fue por la cantidad de construcciones religiosas, sino que también se admiró por la riqueza y abundancia de los religiosos, es decir, de aquellos sacerdotes que circulaban en grandes carruajes dorados para ir a decir misa a todos los fieles. Si leemos la narración de Charnay al respecto²⁷¹, se parece a la misma escena que fue narrada visualmente por el artista Daniel Thomas Egerton en 1840 en una pintura llamada *Aguascalientes* (véase **figura 59**). Este es un claro ejemplo de que la herencia visual de Charnay también puede apreciarse en pintores de

²⁷⁰ Véase Désiré Charnay, *Mexico. 1861. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009).

²⁷¹ “Ce qui surprend dans toutes les villes mexicaines, c’est le nombre prodigieux des églises, signe incontestable de la toute-puissance du clergé. Ce ne sont partout que moines gris, noirs, blancs et bleus, couvents des femmes, établissements religieux, chapelles miraculeuses. À toute heure du jour, on voit s’ouvrir les portes du *Sagrario*; un prêtre en sort tenant à la main le saint viatique: une voiture dorée attelée de deux mules pie l’attend au dehors, il y monte; une espèce de *lépero* le précède portant sur sa tête une petite table, à la main une cloche qu’il agite à chaque instant; aussitôt le poste du palais court aux armes, les tambours battent aux champs, la circulation s’arrête, les âmes pieuses s’agenouillent, l’étranger se découvre, le nouvel arrivé s’étonne, interroge, hésite, jusqu’à ce qu’une voix du peuple vienne le rappeler au respect de la coutume”. Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 20. “Lo que sorprende en todas la ciudades mexicanas, es el número prodigioso de iglesias, signo incontestable del todopoderoso clero. Por todos lados están frailes grises, negros, blancos y azules, conventos de mujeres, establecimientos religiosos, capillas milagrosas. A toda hora del día, se ven abrir las puertas del *Sagrario*; un padre sale tomando con su mano el santo viático: un carruaje dorado tirado por dos mulas lo espera afuera, el padre sube; una especie de *lépero* le procede portando sobre su cabeza una pequeña mesa, en la mano una campana que agita a cada instante; muy pronto el puesto del palacio corre a las armas, los tambores suenan en los campos, la circulación se detiene, las almas piadosas se arrodillan, el extranjero se descubre, el recién llegado se admira, interroga, desea, hasta que una voz del pueblo le recuerda del respeto a la costumbre”. Traducción de OMMS.

aquella época que miraban esos mismos acontecimientos con admiración o extrañeza. Sin embargo, en las imágenes de Charnay no se percibe que le haya causado una gran extrañeza, sino más bien un interés por la particular arquitectura y el contexto social que se le presentaba.

Algunas de las fotografías de Charnay en la ciudad de México, como la de Santo Domingo, refieren a un momento actual, sin embargo, se trata también de vistas que documentan un momento en la historia y en la vida cotidiana de la sociedad, es decir, sirven como documento visual que guarda datos históricos. Y sucede lo mismo en los espacios prehispánicos cubiertos por la maleza o la exuberante vegetación, porque se trata de imágenes que si bien documentan el carácter cultural, histórico y estético de aquellos espacios derruidos, también muestran aspectos como el abandono y el paso del tiempo. Este tipo de características están dadas por la alternancia de luces y sombras, por el volumen de los edificios, por los puntos de vista, por la composición de las tomas y por otros detalles que se pueden apreciar, como por ejemplo las formas constructivas en ambientes particulares. Todo ello, además de la vegetación como marcador del paso del tiempo, en especial si se encuentra desbordando e invadiendo los edificios, hacen de algunas de las fotografías de Désiré Charnay protagonistas en la labor de registro fotográfico de la segunda mitad del siglo XIX y constituyen una tradición visual en la fotografía de viajes y por supuesto, en la arqueología. Algunas de sus fotografías son protagonistas de este periodo porque recurren a la arquitectura ruinosas para dar respuesta a varias incógnitas; de alguna manera eso es lo que hace hoy en día la arqueología, apoyarse de los restos materiales de sociedades pretéritas, preguntarse por los estilos arquitectónicos, comparar, establecer referencias e intentar identificar un canon que los lleve a comprender mejor el devenir social, histórico y cultural de las sociedades del pasado que se estudian. En el caso de algunas de las imágenes de Désiré Charnay este tipo de incógnitas nos las deja ver cuando fotografía aquellas ruinas con aquellos indios, dejando una pregunta implícita: ¿pudieron haber sido ellos los descendientes de aquellos grandes constructores?. Para el siglo XIX los edificios de esta ciudad y su gente aún eran poco conocidos por los europeos, es por eso que él mismo justifica su labor y hace uso de la técnica fotográfica en México:

Combien de gens, en Europe, croient n'avoir affaire, au Mexique, qu'à des sauvages à l'état de nature, et s'imaginent encore voir un peuple vivant sous des palmiers, la tête et la ceinture ornées de plumes! Les mauvaises gravures font plus vivement à l'esprit du peuple que des livres qu'il ne lit guère, et perpétuent dans la population des erreurs déplorables²⁷².

También es interesante observar cómo, sin dejar a un lado su gusto por lo romántico, Charnay recurrió a la descripción literaria para crear en el lector no sólo un imaginario cultural de una sociedad, sino también una imagen mental de la ciudad de México, de la misma manera que lo hizo para describir algunos sitios arqueológicos que había visitado:

À Mexico, les maisons sont à terrasse et admirablement construites; les murs sont épais et généralement surmontés d'une large corniche. Les encoignures sont ornées de niches enjolivées d'arabesques et mueblées d'une statue de saint ou de la Vierge. Le toit chargé d'une épaisse et lourde couche de terre glaise, prête à la bâtisse un appui contre les tremblements de terre²⁷³.

En su descripción de las casas de la ciudad México el viajero francés menciona cómo están “admirablemente construidas”, habla acerca del espesor de los muros y la decoración de nichos en donde se encuentran algunos santos o la Virgen María, imágenes que tienen la mayoría de estos recintos católicos en su fachada principal. Como he mencionado, la imagen mental que surge de esta descripción es una que tiene relación con las experiencias visuales que cada lector haya tenido, sin embargo, considero que también juegan un papel importante aquellos contextos de arquitecturas urbanas en cuanto a la representación de espacios históricos se refiere.

²⁷² Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 15. “Cuanta gente, en Europa cree no tener asuntos en México, que sólo hay salvajes en estado natural, y se imagina todavía ver un pueblo viviendo bajo las palmeras, la cabeza y la cintura adornadas con plumas! Los malos grabados hacen aún más vivo el espíritu del pueblo que los libros que no ha leído, y perpetúan en la población errores deplorables.” Traducción de OMMS.

²⁷³ Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 21. “En México las casas tienen terrazas admirablemente construidas, los muros son gruesos y generalmente sobre puestos en una larga cornisa. Los rincones están decorados con nichos adornados con arabescos y amueblados con una estatua de algún santo o de la Virgen. El techo está cubierto por una gruesa y pesada capa de tierra arcillosa lista para el apoyo contra los temblores.” Traducción de OMMS.

Otra de las descripciones literarias que construyeron en el lector una imagen mental y que además estuvieron acompañadas por fotografías, es la del Castillo de Chapultepec (véase **fig. 60**). En esta fotografía se observa el Castillo en la lejanía, en el primer plano parte del lago y la vegetación que rodea el espacio arquitectónico, un escenario en donde se unifica el monumento con los elementos naturales: la composición perfecta para mostrar un espacio arquitectónico (el recuerdo) con el peso de un tiempo transcurrido en un espacio histórico. Charnay describe así el Castillo:

En sortant de Mexico par la porte de Belen, et suivant l'aqueduc qui se dirige du côté de Tacubaya, on arrive au château de Chapultepec. Véritable oasis dans la vallée, Chapultepec s'élève sur un monticule volcanique d'environ deux cents pieds; il est entouré d'eau vive et couvert d'une végétation splendide, d'où le voyageur peut admirer à son gré une vue panoramique des plus délicieuses. On y remarque de magnifiques *sabinos*, espèces de cyprès, dont quelques-uns atteignent soixante-quinze et quatre-vingts pieds de circonférence²⁷⁴.

Las imágenes que logró Charnay en la ciudad de México no se refieren sólo a iglesias y edificios, también hizo algunas de piezas prehispánicas como el Calendario Solar o La Piedra del Sol, descrita y dibujada desde finales del siglo XVIII por el cronista León y Gama y Francisco Aguirre, al primero Charnay lo cita cuando se refiere a la descripción de la Catedral Metropolitana:

Contre le mur de la tour gauche et regardant l'ouest, se trouve le fameux calendrier aztèque, découvert le 17 décembre 1790 tandis qu'on travaillait à la nouvelle esplanade de l'Impedradillo. Il fut enchâssé dans les murs de la cathédrale par ordre du vice-roi qui en fit prendre soin comme du monument le plus précieux de l'antiquité indienne. Nous pourrions donner ici un résumé de l'oeuvre de Gama en ce qui concerne le calendrier: mais faute de place, nous sommes forcés de nous abstenir, nous réservant de publier plus tard des documents aussi intéressants²⁷⁵.

²⁷⁴ Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 39. "Saliendo de México por la puerta de Belén, y siguiendo el acueducto que se dirige hacia Tacubaya, se llega al castillo de Chapultepec. Verdadero oasis en el valle, Chapultepec se levanta sobre un montículo volcánico de aproximadamente doscientos pies; está rodeado de agua y cubierto de una vegetación espléndida, donde el viajero puede admirar de una vista panorámica de las más deliciosas. Se observan magníficos *Sabinos*, cipreses, de los cuales algunos alcanzan los 75 y 80 pies de circunferencia." Traducción de OMMS.

²⁷⁵ Désiré Charnay, *Mexico. Désiré Charnay* (Paris: Émilie Cappella (Pres.), Magellan& Cie, 2009), 38. "Contra el muro de la torre izquierda y mirando hacia el oeste, se encuentra el famoso calendario azteca, descubierto el 17 de diciembre de 1790 mientras se trabajaba en la nueva explanada del Empedradillo. Fue incrustada en los muros de la catedral por orden del virrey que lo consideró como el monumento más precioso de la antigüedad indígena. Podríamos dar aquí un resumen de la obra de Gama en lo que concierne al calendario pero

Como sabemos, La Piedra del Sol es una pieza clave para adentrarse en el conocimiento astronómico de sociedades indígenas como la mexicana y un paso importante para sumergirse en el contexto mesoamericano. Charnay capturó esta imagen a su regreso de Oaxaca y Yucatán, tal vez porque se trataba de una de las piezas más nombradas en las obras de aquellos eruditos como León y Gama y como muchos de los viajeros extranjeros. El viajero francés no podía escapar al reconocimiento de ser uno de los primeros en difundirla con las ventajas que la fotografía le ofrecía. En la **fig. 61** se observa una vista frontal del calendario prehispánico. Se aprecian los detalles y el uso de la luz de nuevo es un medio recurrente para lograr capturarlos, sin embargo, la fotografía no refleja el verdadero tamaño de la pieza, es decir, en ella no se adivina una escultura con un peso de casi 22 toneladas y cuatro metros de diámetro. En cambio, sí se aprecia el buen uso de la técnica fotográfica del viajero; el juego de luces y sombras, así como la nitidez del elemento, son aspectos que reflejan en la imagen un sentido de aislamiento, en otras palabras, se distingue una escultura prehispánica extraída de su contexto arqueológico original, un concepto que Désiré Charnay conoce bien. Es como si por sí sola fuese la única protagonista en la toma, lo cual es evidente, sin embargo, lo que la hace protagónica es la composición fotográfica, el fondo mate y los relieves oscuros hacen que ésta sobresalga de manera importante. De esta manera las fotografías que realizó Charnay en la ciudad de México no distan mucho de las características con las cuales compuso sus otras tomas de sitios arqueológicos, podemos hacer énfasis en que algunas de ellas denotan, aún tratándose de elementos arquitectónicos que no están cubiertos por la vegetación como los espacios arqueológicos, una clara intencionalidad hacia el abandono de un elemento históricamente reconocido, como sucede con algunas representaciones arqueológicas mesoamericanas del siglo XVIII. Sus imágenes se fueron enriqueciendo a medida que continuó con sus viajes por el territorio mexicano. Ya para 1885, en su obra llamada *Les anciennes villes du nouveau monde*, Charnay reprodujo otros edificios de la ciudad como el mercado de La Merced y volvió a reproducir algunas fotografías como la de La Iglesia del Sagrario, también incursionó en la realización de retratos de los habitantes, es decir, de tipos mexicanos (vendedores de carbón, aguadores, jóvenes etc.). Como ya he mencionado, Désiré Charnay partió en su primera

falta lugar, nos vemos forzados a abstenernos, reservándonos publicar más tarde documentos igual de interesantes.” Traducción de OMMS.

expedición a tierras mayas (30 de abril de 1859) no sin antes haber sufrido una pérdida importante de materiales para lograr sus imágenes²⁷⁶. Este tipo de pérdidas produjeron varios cambios en las fotografías del viajero francés y se pueden observar transformaciones en cuanto al tamaño de las placas y el proceso fotográfico. Sin embargo, los cambios se debieron al desarrollo de su técnica y al desarrollo mismo de la fotografía en México y en el mundo. Los espacios prehispánicos derruidos de la península yucateca denotan un peso histórico en los elementos arquitectónicos, el paso del tiempo capturado por el crecimiento de la vegetación, un abandono y una desolación, los mismos aspectos que podemos observar en las imágenes de los cinco fotógrafos franceses que recorrieron Francia en 1851. Y si vamos aún más atrás, las fotografías de Charnay aún nos remiten a los inicios de una metodología de registro y documentación, como sucedió en Pompeya y Herculano. Al realizar la investigación y el análisis de este tipo de bifurcaciones visuales para centrarlas en la obra de Désiré Charnay, puedo suponer que sí existen aspectos que conforman y construyen un canon de representación de la *ruina*. Se trata de ámbitos no sólo tecnológicos, sino estéticos e históricos que se vierten en una construcción visual y que en el caso de este viajero francés, se acompaña en la mayoría de sus imágenes, de una descripción literaria. Por supuesto que hay una construcción en las fotografías de Désiré Charnay como en sus descripciones que obedecen a una estética conformada por diversas influencias, como lo hemos visto a lo largo de esta tesis. Por otro lado, sus fotografías son el testimonio de lo que quiso ver y documentar, y dejó a nuestros ojos la tarea de entender su mirada desde las rutas visuales e históricas a nuestro alcance.

²⁷⁶ “Tenía que encontrar productos químicos, cristales y, sobre todo, dinero, que no podía hacer venir de México. Pero por una providencial casualidad, mi amigo Alfred Labaldi había recibido recientemente de Francia una caja que contenía cristales rectificadas, éter de 62 grados y ioduros, cosas que yo no hubiera podido encontrar en este lugar. Tuve que renunciar a los cristales y contentarme con simples vidrios bastante malos; de los que algunos se rompieron casi enseguida, causándome una pérdida irreparable. Cuando tuve todo listo partí hacia Yucatán en el vapor que hace el servicio”. Désiré Charnay, *Cités et Ruines Américaines* (Paris: Gallimard, 1863), 145.

6.3. El verdadero interés de Désiré Charnay.

Después de haber visto y analizado algunas de las fotografías de Désiré Charnay de carácter urbano, es importante mencionar que su objetivo principal no era el de documentar este tipo de contextos arquitectónicos. A decir verdad, creo que las tomas que hizo en la ciudad de México son, hasta cierto punto, circunstanciales. Ya que, entre otras cosas, el ambiente político no era del todo apto para aventurarse inmediatamente en un periplo que implicara largos trayectos. Recordemos que a poco de haber llegado Désiré Charnay a México (1857) ocurría la Guerra de Reforma, la cual culminó con la entrada de Benito Juárez a la capital del país hasta 1861. Para entonces las condiciones de inestabilidad no le permitían llegar a las regiones del país donde se ubicaban los edificios prehispánicos. Así que en la capital tuvo tiempo de construir algunas relaciones para formalizar su viaje a cada lugar; sin duda fue una estancia productiva fotográficamente y lo ayudó a desarrollar algunas relaciones y ciertos vínculos. De hecho, como ya he mencionado, durante su estancia en la ciudad de México el explorador mostró su interés por los edificios y logró realizar las tomas fotográficas que se incluirían en su conocido *Álbum fotográfico Mexicano*. Sin embargo, desde que llegó a México por primera vez su verdadero interés era el de registrar las “ruinas americanas”. Por este tipo de contextos había venido desde Europa; los vestigios prehispánicos le ofrecían otro tipo de fuente visual, lo motivaban a probar hacer otro tipo de registro e incluso un redescubrimiento de los sitios en términos presenciales. Désiré Charnay vino a México con el afán de documentar las arquitecturas prehispánicas y con la intención de *estar ahí*, como lo habían hecho muchos otros exploradores. Él tenía la firme intención de poder llegar a apreciar con su propia mirada aquellos edificios abandonados, derruidos, algunos cubiertos e invadidos por la vegetación aunque tiempo antes de la llegada de los españoles habían sido habitados y utilizados por diversos grupos sociales, sus constructores originales. Las descripciones literarias que hizo de varios lugares en donde existían este tipo de contextos arquitectónicos-paisajísticos, además de sus fotografías, son testigo de que ese era su mayor interés.

Sin menospreciar las vistas urbanas de Désiré Charnay, creo que las imágenes que logró de algunos contextos arqueológicos resaltan aún más su verdadera vocación como explorador y fotógrafo y dan cuenta de su ideal de ruina americana. Creo que Charnay tenía la noción de lo que era el contexto arqueológico, ya que sus imágenes se refieren al registro de la arquitectura como testimonio del paso del tiempo y la inserción de acontecimientos en contextos espaciales y del paisaje concretos. De igual manera, sus fotografías logran dar a conocer no sólo el estado de conservación de estos elementos, sino que también muestran algunos detalles de la cultura material que pudieron ser interpretados posteriormente en los gabinetes de los museos a donde llegaron sus fotografías, como los del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, por ejemplo. No pongo en duda el interés que tuvo también por los edificios de la ciudad de México, sin duda logró vistas cuidadas, en donde resaltó sobre todo la monumentalidad de las arquitecturas. Pero fueron vistas que de alguna manera le implicaron menos problemas, es decir, para realizar sus tomas el explorador no se tuvo que preocupar por el traslado del equipo, por un trayecto accidentado, por la premura del tiempo, por las condiciones climáticas, por la cercanía de algún ojo de agua para el revelado, por la instalación de un cuarto oscuro o hasta por la presencia de animales salvajes, etc. En cambio, para realizar una vista en un contexto prehispánico en medio de geografías más inhóspitas, sí tuvo que tomar en cuenta estos aspectos, y aún así, creo que algunas de sus imágenes son el reflejo del buen manejo que tenía de la técnica fotográfica. Creo que en este tipo de contextos Désiré Charnay mostró que estaba preparado para enfrentarse al levantamiento visual de los edificios prehispánicos y que se había documentado para poder registrar visualmente algunas de las antigüedades americanas descritas anteriormente en diversas publicaciones. Sus imágenes son la construcción de un proceso visual que iba encaminado no sólo a conocer la arquitectura prehispánica sino la cultura que la había puesto en pie. Frente a los vestigios prehispánicos Désiré Charnay mostró, además de una técnica fotográfica depurada aplicada a este tipo de arquitecturas, una herencia visual en sus imágenes, sus fotografías reflejan la manera en que concibe desde su mirada los contextos ruinosos y el contexto arqueológico. Se trata de una mirada que no viene de la nada, que no es desinformada, sino que es experimentada y que proviene de los lugares que había visitado, de los libros que había leído y de lo que él mismo había visto representado de otros monumentos. En otras

palabras, sus imágenes obedecen a una serie de recurrencias visuales que pueden observarse desde finales del siglo XVIII en Europa.

Hubo varias fotografías de carácter arqueológico que fueron tomadas por Désiré Charnay en México durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, capturó más de las regiones de Oaxaca, Chiapas y Yucatán, aunque, como ya he referido, también visitó lugares cercanos a la ciudad de México como Teotihuacan, Cholula y Xochicalco. En este caso tomé como ejemplos dos imágenes que provienen del álbum fotográfico *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal* publicado en París en 1863. para ver cómo sus vistas albergan una construcción visual heredada de antiguas representaciones de monumentos y arquitecturas en ruina. Si observamos la **figura 62** que se refiere a una vista del Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, podemos apreciar varios aspectos. El primero es la posición del aparato para realizar una toma casi aérea del edificio. En mi opinión, la cámara se colocó por encima de la Pirámide del Adivino, lo cual indica que para Désiré Charnay esa era la opción para capturar el complejo arquitectónico en su integridad. Sin embargo, para tomar esa imagen desde la Pirámide del Adivino le hacía falta más altura, para lograrla construyó un cubo de piedra de doce pies de altura para poner su aparato al nivel del edificio y captar el conjunto de manera adecuada.

Se trata de una vista que ofrece al espectador no sólo las dimensiones monumentales de este complejo, sino el diseño arquitectónico generado desde una cultura, los materiales constructivos disponibles y seleccionados, el estado de destrucción de los elementos con el paso del tiempo y sobre todo, es el testimonio de un contexto arqueológico, el cual nos permite plantear incógnitas que nos llevarán a una posible interpretación acerca de la arquitectura pero también de la cultura que la construyó. En el primer plano la longitud de los muros casi intactos muestran algunos detalles a la distancia, el juego de luces y sombras indican que la fotografía fue tomada antes del medio día con cielo totalmente despejado. El brillo de los muros de roca caliza contrastan con aquellos que están apenas cubiertos con una corta vegetación en su parte superior, follaje que fue cortado antes de la toma. Se observa al fondo la planicie en una tonalidad clara, los bordes de la fotografía no alcanzan a abarcar lo que sería el perfil completo de la entrada principal al recinto, sin embargo, la imagen cumple con el

cometido del explorador, que era, entre otras cosas, documentar lo más preciso posible este conjunto de edificios prehispánicos. Para ello también se valió de cuarenta indígenas que durante tres días se dedicaron a desmontar el monte, es decir, a limpiar los monumentos cubiertos de maleza y plantas trepadoras²⁷⁷, por eso en la imagen aparecen limpios de toda vegetación.

Al igual que en otras de sus imágenes, como en las de Mitla, Palenque o Chichén Itzá, por ejemplo, lo más importante no era fotografiar los detalles, sino los edificios con sus derrumbes, con las rocas caídas y amontonadas y arrimadas a alguno de sus costados y muros. El propósito era mostrar al complejo arquitectónico íntegro pero al mismo tiempo devastado, olvidado, luchando contra la fuerza de la naturaleza por sobrevivir a los embates del tiempo. Además de fotografiar algunas ruinas americanas en su contexto, Désiré Charnay logró captar detalles que van más allá de la existencia de la naturaleza, sus imágenes son el testimonio de que los aspectos arquitectónicos le importaban igual que los aspectos culturales. Arquitectura, contexto y cultura son aspectos que se verán reflejados en sus fotografías y que ayudaron a construir sin lugar a dudas la idea de la ruina americana.

La vista del Cuadrángulo de las Monjas nos ofrece una perspectiva única, la cual no hubiese sido posible sin la privilegiada posición del aparato fotográfico sobre su plataforma elevada. En esta fotografía no sólo muestra cuatro edificios prehispánicos que circundan una plaza central, sino que representa a su vez lo que ha hecho la naturaleza con ellos. Las inclemencias del tiempo, el calor, la lluvia y la erosión del viento, son aspectos que de alguna manera forman parte de una especie de “glorificación” del vestigio material ante el tiempo. Es decir, a pesar de esos inconvenientes naturales, la arquitectura sigue sobreviviendo y aunque ya no tiene un carácter funcional, si tiene un carácter de permanencia ante los embates del tiempo. Creo que la mirada de Désiré Charnay y su presencia en este lugar activan al vestigio material como recuerdo de algo pasado que sobrevive, como testigo cultural de otro momento vivido, un momento que aún presentaba a los estudiosos con varias incógnitas. Esta fotografía es sin duda el testimonio material de una cultura rica, pero

²⁷⁷ Véase Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, (Paris, Gallimard, 1863), 362.

también es un fragmento de una mirada experimentada que tuvo sus influencias en otros artistas, en otras miradas, y que construyó, desde su percepción educada. La fotografía es al mismo tiempo una pequeña parte de la realidad arquitectónica en Uxmal y un fragmento del modo de ver de Charnay.

La otra imagen a la que quiero acercarme es la del Juego de Pelota de Chichén Itzá (véase **fig.63**). Se trata de una vista que permite observar el edificio de manera casi completa, Désiré Charnay ubicó su aparato apuntando hacia el sur del complejo. La fotografía fue tomada en condiciones climáticas que permitieron tener una acentuada luz solar: se observa el brillo de los muros estucados en el lado derecho de la imagen y aún los que no tienen estuco, como los del lado izquierdo, contrastan con la oscura y abundante vegetación que se encuentra al inicio y por encima de las pendientes que conformaban el conjunto arquitectónico. Sobresale la vegetación y se observan algunos derrumbes, sobre todo en los inicios de las pendientes, pero también en el muro que se encuentra en la lado izquierdo de la imagen. El ancho de la pendiente que se observa del lado izquierdo no es el mismo que el del lado derecho, entre ellos se observa un camino que se dirige al otro edificio.

Lo que en la imagen se observa es también el interés de Charnay por capturar el conjunto como “sitio”, enfocándose en las huellas del tiempo reflejadas en los amontonamientos y derrumbes de antiguas rocas que pertenecían a la arquitectura y que por acción del tiempo y la naturaleza han caído. Por otro lado, considero que este tipo de representaciones visuales abrevaron de una primera idea sobre la arquitectura en deterioro (antigua, olvidada pero a la vez persistente) que sentó las bases del canon de representación de las ruinas arquitectónicas el siglo XVIII. Las fotografías arqueológicas de Charnay dialogan con ese canon visual en donde lo que importa todavía es el registro de aquel testigo material aún en pie como recuerdo en la historia y en el espacio, pero también (incluso desde finales del siglo XVIII) como reflejo de una doble presencia, la europea y la nativa. La composición de las fotografías de ruinas americanas está dada por la perspectiva francesa de Charnay, por sus influencias visuales, por su carácter de personaje del Viejo Mundo explorando los vestigios de una antigua cultura americana. Este tipo de aspectos juegan un papel importante en el registro de este tipo de arquitecturas, pero a la vez, y lo que hay que destacar, es que

Désiré Charnay también logró hacer una diferencia entre lo que él visualizaba como monumento y como ruina. A la ruina americana la representó como aquella arquitectura que tiene un carácter de salvaje y exótico, que se encuentra regularmente acompañada por una naturaleza primitiva, casi salvaje, por una vegetación glorificada sobre los vestigios materiales de una cultura. Sus imágenes, como las de muchos otros viajeros de la segunda mitad del siglo XIX, son pervivencias de un pasado prehispánico, pero también son miradas que dialogan con otras imágenes, las cuales atraviesan la historia de las representaciones de las arquitecturas en ruinas desde el periodo colonial hasta el periodo contemporáneo.



Fig. 55. Désiré Charnay, vista del Palacio de México, 1860. *Álbum fotográfico Mexicano*.



Fig. 56. Désiré Charnay, vista del Templo de Santo Domingo, 1860. *Álbum fotográfico Mexicano*.



Fig. 57. Pedro Gualdi, Templo de Santo Domingo y Palacio de la Inquisición, 1841. *Monumentos de Mejico.*



Fig. 58. Abel Briquet, Templo de Santo Domingo, 1885. Colección de la Universidad de Texas.



Fig. 59. Daniel Thomas Egerton, Aguascalientes, 1840. *País de un solo hombre: El México de Santa Anna*. Vol. II. México, 1993. Lámina XXIX.



Fig. 60. Désiré Charnay, *Vista del Castillo de Chapultepec*, 1860. *Álbum fotográfico Mexicano*.



Fig.61. Désiré Charnay, *El Calendario Solar*, 1860. *Álbum fotográfico Mexicano*.



Fig. 62. Désiré Charnay, Vista Panorámica del Cuadrángulo de Las Monjas, Uxmal, 1863. *Álbum fotográfico Cités et Ruines Americaines...*



Fig. 63. Désiré Charnay, Vista Panorámica del Juego de Pelota en Chichén Itzá, 1863. *Álbum fotográfico Cités et Ruines Americaines...*

Conclusiones

En esta investigación he probado lo que en un principio planteaba en mi hipótesis, es decir, la existencia de un canon de representación vinculado con algunas imágenes de Désiré Charnay y las ruinas americanas. Aquí se entiende como canon aquella recurrencia de aspectos visuales y de composición presentes en las imágenes de ruinas que luego se descubren en las representaciones de las ruinas americanas, que proceden de actividades artísticas, de registro e investigación de finales del siglo XVIII europeo y que se perciben hasta el siglo XIX, como las de algunos artistas europeos que aquí se han referido. En mi universo de imágenes observé aspectos como la presencia de la vegetación, la monumentalidad de edificios y conjuntos, a veces el énfasis en los detalles arquitectónicos, el estado de abandono y el exotismo de las construcciones arquitectónicas, entre otros aspectos que contribuyeron a la construcción tanto de la idea de ruina como de su representación a los ojos del fotógrafo francés Désiré Charnay. Gracias al estudio y al análisis visual que realicé en cada capítulo, paulatinamente fueron llegando a mi entendimiento las constantes en las representaciones visuales que me ayudaron a cumplir con otro de mis objetivos principales, definir, la idea de la ruina americana a los ojos de Désiré Charnay. Después de haber hecho este recorrido de revisión visual y conceptual; observado obras de artistas europeos y comparado modos de ver y representar los edificios en estado de deterioro, luego de haber entendido algunas características de los contextos artísticos, culturales e históricos de Europa y de México de finales del siglo XVIII y durante la segunda mitad del XIX, he intentado establecer una definición de “ruina” para el contexto en el que se desarrollo el fotógrafo francés en torno a quien ha girado esta tesis. Entiendo ahora al monumento como parte fundamental de la conformación de una imagen ruinoso, pero desde la perspectiva francesa no lo asimilo como un sinónimo de ruina. La ruina es aquel vestigio material que nos transporta hacia la comprensión de una cultura desaparecida, que a los ojos de quien lo observa en un tiempo y en un espacio distinto al que fue realizado, es decir, antes de convertirse en testimonio o en recuerdo, despierta en la mente de los interesados diversas preguntas que buscan sus respuestas. La ruina americana se representa, al menos bajo la mirada de Désiré Charnay, como un cúmulo de alusiones visuales que indirectamente hacen dos cosas; por un lado se remiten a un canon de

representación de este tipo de espacios en deterioro por el paso del tiempo y los efectos de la naturaleza y por otro también establecen una parte del canon con su labor fotográfica. La ruina es la memoria material de un devenir cultural vinculado con una historia invariablemente interpretable. A menudo esta idea se constituye por una triada conceptual: vestigio-historia-vegetación que implica un acercamiento distinto al mero registro arquitectónico de una construcción. En la ruina la arquitectura se encuentra en un contexto primitivo donde la vegetación juega un papel de marcador de tiempo, pero también se glorifica ante la desaparición de una cultura, es la que cubre e intenta desaparecer el recuerdo de aquellos restos, pero a la vez lo cobija e integra de modo paradójico. La imagen de la ruina americana contiene esencialmente un paisaje, una lucha entre lo que pervive y lo que desaparece de esa reminiscencia cultural. Por lo tanto, arquitectura, contexto y cultura son aspectos que se verán reflejados en las fotografías de Désiré Charnay, conceptos que también ayudaron a construir, sin lugar a dudas, la idea de la ruina americana.

A partir del estudio de algunas imágenes de Désiré Charnay, la imagen de la ruina americana —o en el caso más concreto del francés más bien mesoamericana— puede definirse también con una edificación realizada por el hombre en un momento histórico lejano, como un resto abandonado, derruido y erosionado por el tiempo y la naturaleza que albergaba tanto misterio como incógnitas sobre la naturaleza de una cultura en cualquier espacio y en cualquier tiempo pasado lejano. La ruina es aquel vestigio que a partir de la presencia humana y el registro, surge del olvido para permanecer en la memoria de los demás, de esta manera se convierte en perpetua. Y comparto la opinión de Constantin-François Chassebœuf de La Giraudais, conde de *Volney*, conocido simplemente como *Volney* (1757- 1820) cuando dice que observando las ruinas, “se empieza a oír. En su presencia, se disuelve el uso de la razón a favor de una entrega física al mundo. Los sentidos se despiertan, el cuerpo se moviliza; las ruinas estimulan al espectador a oír nuevamente; el crujido material de las cosas cobra nueva vida. La experiencia se vuelve somática, despertando la carnosa densidad de quien observa” ²⁷⁸.

²⁷⁸ Véase Constantin-François Volney. *The Ruins; or a Survey of the Revolution of Empires* (Londres: Holyoake, 2000),42-43.

Para llegar a estas conclusiones tuve que abordar en un primer momento las labores de registro que llevó a cabo Désiré Charnay en Mitla y en Palenque, lo cual me sirvió para analizar de qué manera el francés desplazó su interés no sólo por los vestigios prehispánicos sino por el registro visual de las arquitecturas derruidas dentro de su contexto. Esta doble intencionalidad de Désiré Charnay en el registro visual, me permitió observar de manera más puntual la vital importancia que tuvo para él la permanencia y la difusión de aquellos vestigios materiales contenidos en un universo salvaje, que desde la perspectiva europea del siglo XIX, albergaban, generalmente, una densa vegetación que aparecía al mismo tiempo como el arquetipo de una naturaleza primitiva. Las fotografías que hizo Charnay de Palenque y de Mitla, son vistas en donde los personajes principales son la naturaleza y la historia, el vestigio material funge como un recuerdo capturado de un tiempo pasado. Se trata de una percepción romántica de la ruina, cuyos detonadores visuales fueron, entre otros, los trabajos de algunos artistas europeos del siglo XVIII y los inicios de una metodología de registro y documentación casi arqueológica, como sucedió en Pompeya y Herculano.

Me adentré en el análisis del contexto histórico en el que se realizaron diferentes registros de monumentos antiguos, lo cual fue para mí muy enriquecedor, ya que estos ámbitos me aportaron las pistas visuales y conceptuales necesarias para enterarme cómo desde principios del siglo XIX se habían llevado a cabo labores documentales que resultaron en novedosos métodos de aproximación, las cuales tenían incluidos rasgos de una naciente científicidad. El ejemplo más claro fue el de la *Commission Scientifique et Artistique d'Égypte*, una expedición de largo aliento que dejó incontables testimonios escritos acerca de los espacios ruinosos, pero también, un gran banco visual que sirvió a los viajeros e interesados para acrecentar su experiencia visual. Como vimos en el capítulo dos, bajo el cobijo del gobierno francés la *Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte* llevó a cabo una de las tareas más extensas de documentación y descripción de vestigios culturales en los inicios del siglo XIX; especialistas y viajeros se apropiaron de un país, pero también documentaron y registraron con un interés enciclopédico una gran variedad de monumentos antiguos, la cultura y las riquezas de aquél lugar.

Considero que gracias a esta expedición en Egipto se establecieron acercamientos que anteriormente no se habían dado a cabalidad y que habían estado antes más orientados a la anticuaria y al coleccionismo. Esta diferencia hizo que los registros de construcciones antiguas fueran aún más fidedignos y que el interés no sólo fuera estético (construir imágenes bellas) sino también histórico e interpretativo (conformar imágenes verosímiles y que sirvieran para realizar lecturas posteriores). Eso marca una diferencia que desde mi óptica no tiene comparación con el coleccionismo de curiosidades de principios del siglo XVIII y que abrió nuevas vertientes hacia la representación visual de la ruina.

Como sabemos, con la iniciativa de Napoleón Bonaparte por conformar la *Commission d'Egypte* se llegó a concretar el sueño de algunos eruditos de aquella época: conocer las diversas culturas a través de sus vestigios materiales. Por ello, cuando su sobrino, Napoleón III intentó invadir y establecer un nuevo gobierno en México a través de Maximiliano de Habsburgo, creó una nueva *Commission* en el año de 1864, *La Commission Scientifique du Mexique*. Esta comisión sin duda tuvo una influencia directa de la egipcia y fue uno de los muchos intentos de Napoleón III por realizar una empresa comparable a la de Bonaparte en Egipto y en el mundo. Sin embargo, Napoleón III se encontró con un México que vivía dentro de un contexto histórico, ambiental y cultural muy diferente al egipcio. Es por eso que esta *Commission* nos legó otro tipo de resultados. Sin embargo, hubo personajes como Désiré Charnay que le dieron continuidad no sólo a las metas y postulados que la institución francesa se había propuesto en Egipto, sino que plasmó en algunas de sus fotografías ciertas recurrencias visuales tomadas de las formas de documentar gráficamente aquellos antiguos espacios ruinosos egipcios y europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Sin lugar a dudas el contraste entre el registro que se realizó en Egipto y el que se hizo en México a cargo de esta *Commission* fue amplio. Sin embargo, debo mencionar que no sólo el registro que hicieron estas instituciones fue importante para construir las herencias visuales que se observan en la labor fotográfica de Désiré Charnay y en la de otros viajeros decimonónicos, también fue fundamental el trabajo que de manera individual realizaron algunos artistas de finales del siglo XVIII en la representación de edificios derruidos. Esa es otra vertiente en donde me fue posible vislumbrar la

procedencia de una tradición en las construcciones visuales de espacios afectados por el paso del tiempo y los efectos de la naturaleza y fundamentar de manera más sólida los modos de ver y representar lo visto que marcaron la labor de viajeros como Désiré Charnay.

Mencioné los textos del prusiano Johan Joachim Winckelmann acerca de la estética y la belleza y me acerqué a las obras de los italianos Giovanni Battista Piranesi, a las de Giovanni Paolo Panini y a las del francés Hubert Robert, en cuyas obras pude observar cómo habían representado aquellas arquitecturas antiguas y cuáles eran sus características visuales desde su registro o realización. Hice un análisis que me condujo hacia la identificación de aspectos visuales que contenían a este tipo de arquitecturas, por ejemplo, la presencia de vegetación, el detalle en los registros (realizados en pinturas o en grabados), es decir, en algunas imágenes pude distinguir vistas frontales, cortes, plantas, presencia humana y hasta escalas, de igual manera observé que a través del juego de luces y sombras algunos autores fueron capaces de plasmar el abandono y la destrucción, por ende también la incógnita y el misterio del paso del tiempo. Estos y otros aspectos fueron consolidando aún más mi propia idea acerca de la representación de espacios ruinosos, sobre todo en Europa y en Egipto. Sin embargo, necesitaba la contraparte, tenía que entender y explicar cómo fueron importados y apropiados aquellos aspectos visuales y aplicados a los registros similares en México y ver si era posible establecer algunas coincidencias para reafirmar mi hipótesis principal, la existencia de un canon de representación de este tipo de espacios arquitectónicos. Por ello en el cuarto capítulo me dediqué a analizar el contexto histórico y las corrientes de pensamiento, entre otros aspectos, que jugaron un papel determinante en la representación y difusión de monumentos antiguos mexicanos. Tuve claro que a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX México comenzaba a llevar a cabo una revaloración de los restos materiales de las culturas indígenas precolombinas, en especial de la mexicana y la maya. Autores como José Antonio de Alzate, Francisco Javier Clavijero, Antonio de León y Gama, Lorenzo Boturini y el Padre José Márquez son algunos de los que destacaron en este ámbito. Para el siglo XIX me enfoqué en los trabajos de Guillermo Dupaix, Alexander von Humboldt, Carl Nebel, Jean Frédéric Maximilien de Waldeck y el propio Désiré Charnay. En el registro de restos materiales mexicanos hecho por estos personajes, pude observar la existencia de una imagen

mental promovida por una amplia gama de descripciones escritas y dibujadas (pintadas y grabadas) que pudieron estar presentes en su imaginación. Justamente, esos registros que hicieron en México me remitieron a lo que comprendí que eran sus herencias visuales europeas.

La manera en que se dio este acercamiento a las arquitecturas derruidas consolidó aún más mi hipótesis, ya que pude distinguir que al menos en algunas de las vistas que me ofrecían estos personajes podía apreciar un cierto canon visual que sí identificaba con las imágenes de finales del siglo XVIII europeo. A partir de estas coincidencias pude establecer una suerte de secuencia visual que obedecía más a las características formales y compositivas que a una genealogía vista como carácter evolutivo de las imágenes. Es decir, elegí las imágenes que me parecieron representativas para crear una tipología. De igual manera me interesé por conocer qué se había escrito a principios del siglo XIX sobre el México antiguo, en México y en Europa, y quiénes habían sido algunos de los interesados en representar las antigüedades americanas. Otro de mis objetivos fue saber qué se había dicho de aquellas antigüedades y cómo se había llevado a cabo la difusión de las mismas en textos e imágenes. Cabe destacar que la circulación de las imágenes se llevó a cabo paulatinamente, al principio se conocieron en círculos cerrados de eruditos y estudiosos, después, con la prensa ilustrada, el alcance fue mayor puesto que este tipo de medio acercó a un público más amplio a este tipo de arquitecturas prehispánicas. En cierta manera se trataba de imágenes que se referían a aquellas representaciones de ruinas clásicas, idílicas y nostálgicas, –imaginadas o reales– del siglo XVIII europeo. Sus características visuales contenían aspectos como la monumentalidad, el abandono, la destrucción, la erosión por el tiempo y cierto aire de incógnita histórica como sinónimo de misterio, entre otros. Y fueron éstos mismos los que percibí en algunas de las fotografías de Désiré Charnay de la segunda mitad del siglo XIX, aún cuando este tipo de representaciones no se limitaron sólo a la producción de este fotógrafo francés, ni a México, sino también a Francia, un ejemplo de ello fue la que llevó a cabo la *Mission héliographique*, conformada por cinco fotógrafos que recorrieron el país en 1851. Fue una expedición que no buscaba conocer la riqueza cultural ni el exotismo de un país extranjero, mucho menos pretendía apropiarse de algún territorio, por el contrario, se trató de un proyecto que implicaba el registro, el reconocimiento y la revaloración cultural de la propia Francia a través de la lente de cinco fotógrafos, los cuales utilizaron

como testigos materiales algunos monumentos históricos representativos de la época que se encontraban, igualmente, bajo el abandono, destruidos y olvidados, como los que en su momento capturó Désiré Charnay en México.

Las imágenes de Désiré Charnay revelan una mirada europea, que se detiene y posa sobre un territorio extraño y hasta esos momentos no del todo conocido pero ya invadido, el México del momento de Maximiliano. No sólo se trata de fotografías que capturan una realidad, sino que son fuentes visuales en donde pueden extraerse múltiples interpretaciones y narraciones. En su trabajo fotográfico y de registro documental es posible percibir esa mirada romántica europea, pero al mismo tiempo se distingue otro tipo de forma de ver las ruinas americanas. Algunos artistas europeos del siglo XVIII e instituciones como *La Commission Scientifique et Artistique de l'Égypte*, además de eruditos mexicanos, construyeron en él aquella herencia visual que originó una idea, de ella traté en esta investigación, pero también de las metodologías de acercamiento iniciadas desde los trabajos en Pompeya y Herculano.

La obra visual de Désiré Charnay muestra también lo que a mi parecer coincide con el concepto que yo podría tener de la fotografía arqueológica: esa capacidad de manipular la representación de la realidad, de crear un mundo paralelo al mero registro, ese mundo paralelo al cual me refiero es justamente el que observé en sus imágenes, en él encontré una narración visual que me ayudó a comprender lo que él concebía como aquellas *ruines américaines*. El manejo de la técnica, la combinación de elementos como la textura, la iluminación, la composición y el matiz cromático, son aspectos que hacen de este explorador alguien particular y genuino. Pero, independientemente de sus conocimientos de la técnica fotográfica, Désiré Charnay fue un hombre de época que estuvo interesado en la documentación de las arquitecturas prehispánicas, pero también por las culturas americanas. Fue un hombre adelantado que desde su época y su tiempo se planteó preguntas acerca de la complejidad cultural de estos vestigios. Además, los registró y estableció relaciones entre los distintos estilos arquitectónicos, comparó e intentó describirlos e interpretarlos. ¿Acaso un arqueólogo de nuestros días no se cuestiona todavía por estos aspectos y no intenta, al igual que Charnay lo hizo en su momento, establecer relaciones para entender a una cultura pretérita?.

Désiré Charnay no fue sólo un viajero y fotógrafo, fue protagonista de una época en donde la presencia francesa jugaba un papel importante en los aspectos políticos, por ello también jugó un papel trascendental en la información que se enviaba a Francia en términos de territorio, aspectos culturales, monumentos y ruinas. El registro de ese tipo de arquitecturas y vestigios muestran, por una parte, una mirada occidental, pero sus imágenes también son el testimonio de otra mirada que se enfrenta no sólo a un monumento abrazado por la vegetación, sino a un tipo de arquitectura derruida por el paso del tiempo con características distintas, con un paisaje diferente, con detalles arquitectónicos apenas vistos por pocos, con una historia y con un misterio aún en espera de ser contado. En otras palabras, Désiré Charnay reelaboró una canon basado en sus herencias visuales frente a las ruinas americanas y lo representó en algunas de sus imágenes. La composición, la monumentalidad, los conjuntos y los detalles en las arquitecturas, el paisaje, el entorno, la vegetación, la presencia humana, el exotismo, entre otros, fueron aspectos que no sólo le ayudaron a representar arquitecturas prehispánicas, sino a construir la idea de ruina americana.

Ver a Désiré Charnay adoptando y aplicando una perspectiva francesa para aproximarse al registro de restos materiales prehispánicos es inevitable, pero también considero importante observarlo desde el punto de vista "americanista". Charnay ve la ruina como un recuerdo, como el vestigio de una cultura a la cual no está apegado, pero que sin embargo, le provoca sentimientos, le despierta intereses, le produce preguntas e intenta encontrar respuestas en sus escritos. La ruina para Désiré Charnay es un resto olvidado por el tiempo, en ocasiones tan deteriorado que es casi inexistente, pero descubierto por otros pocos y puesto en valor, lo exhibe como algo no completamente perdido; desconocido pero no perdido. La ruina para él es aquella antigua arquitectura que se despliega ante sus ojos en un contexto que a sus ojos le resulta salvaje, exótico, como si se tratara de imágenes primitivas relacionadas con el arquetipo europeo que procedían de su memoria visual. Su obra fotográfica muestra pequeños fragmentos de realidades, es el reflejo de su *estar ahí*; sus imágenes son el testimonio de su presencia y de su mirada, son el acto de un contacto visual esperado, calculado, preparado y específico y muchas veces vivido con sorpresas y acontecimientos insospechados; la alza de la temperatura o la humedad y la descomposición de los químicos, la demora en la llegada del equipo fotográfico, la dificultad para desmontar la maleza, etc, etc. Sin

embargo, sus vistas no surgen de la nada, son planeadas para atestiguar de manera más fidedigna, de hecho ninguna de sus fotografías fue llevada a cabo de manera espontánea, es decir, ninguna es una "instantánea". Lo mismo sucede con la mirada de Charnay, ella tampoco surge de la nada y tampoco es espontánea. Es una manera de ver la ruina americana a través de los antecedentes creativos, históricos y visuales que fue recogiendo a lo largo de su vida. Pero la percepción y el acercamiento de Désiré Charnay hacia los vestigios prehispánicos, es sin duda, también una mirada hacia ese mundo paralelo que se construye en sus fotografías.

Bibliografía

- A. Clayton, Peter. *Redescubrimiento del Antiguo Egipto. Artistas Viajeros del siglo XIX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1985.
- Acevedo, Esther, *Las bellas artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano en México, 1864-1867*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado, 1995.
- Acevedo Esther, Ana Laura Cué, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995.
- Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Albertini, Pierre. *La France du XIXème siècle (1815-1914)*. Paris: Hachette, 2000.
- Alcina Franch, José. *El descubrimiento científico de América*. España: ANTHROPOS, 1988.
- *Arqueólogos o Anticuarios*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.
- “Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México”. *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 10 (1991): 325-346.
- Alzate y Ramírez, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, México: Gaceta de Literatura, 1791.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, México, F.C.E., 2011.
- Assunto, Rosario, *L´antichità come futuro*, Italia, Ed. Turin, 1973.
- Aubenas Sylvie. *Gustave le Gray*. Paris: Phaidon, 2003.
- *Voyage en Orient*. Paris: Hazan, 2001.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Ed. Paidós, 1992.
- Aymes, Jean-René, “Napoléon Ier et le Mexique”, en *Travaux de l´Institut d´Études Ibériques Latino-Américaines de Strasbourg*, France, Université de sciences humaines de Strasbourg, 1971.
- Azua, Félix, *El nuevo diccionario de las artes*, España, Ed. Debate, 2011.
- Bainville, Jacques, *Bonaparte en Égypte*, Paris, Ed. Balland, 1997.

- Baradère, Jean Henri, *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807. Pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque.* Paris, Tome I: Imprimerie de Jules Didot, 1834.
- Barthe, Christine (coord.), *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Paris, Actes du Sud, Musée du quai Branly, 2007.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje.* México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.
- Barros, Cristina, y Marco Buenrostro, *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Barthe, Christine (coord.) "*Le Yucatán est ailleurs*", *Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Actes Sud, Musée du quai Branly, Paris, 2007.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
 ——— *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 2000.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Folio, 1996.
- Baudez, Claude-François, *Jean Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas*, Francia, Hazan & Cie, 1993.
- Baudez, Claude-François, y Picasso, Sydney, *Les cités perdues des Mayas*, Paris, Gallimard, 1987.
- Bazant, Jan, *Breve Historia de Mexico. De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)*, México, PREMIA EDITORES, 1982.
- Beaucour, Fernand, Laissus, Yves, y Chantal Orgogozo, *La Découverte de l'Égypte*, Paris, Flammarion, 1989.
- Béjar, Navarro, Raúl, *El Mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 2007.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Pre-Textos, 2004.
- Benezit, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris: Gründ, Tomo 9, pp 3-6, 1976.
- Benoist, Méchin, *Bonaparte en Égypte ou le Rêve inassouvi*, Paris, Ed. Perrin, 1997.
- Bernal, Ignacio, "Cien años de Arqueología Mexicana (1780-1880)", en *Cuadernos Americanos*, México, Cultura, 1942, pp. 137-51.

- *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1979.
- Bernasconi, Antonio, “Informe sobre Palenque”, en: Castañeda Paganini, *Las ruinas de Palenque*, Guatemala, 1946, págs: 37-41.
- Bertrand, Michel y Laurent Vidal, *À la redécouverte des Amériques. Les voyages européens au siècle des independances*, Paris, Tempus, Presses universitaires du Mirail, 2002.
- Bosch, García, Carlos, *México en la historia 1770-1865. El aparecer de una nación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Nuestra América núm.42, 1993.
- Bonarparte, Napoleón, *Correspondance général*, Paris, Ed. Fayard, Tomo I-II, 2005.
- *Description de l'Égypte*, Paris, TASCHEN, 2007.
- Boturini Benaduci, Lorenzo, *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*, Madrid, 1746.
- *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*, estudio preliminar por Miguel León-Portilla, México, Editorial Porrúa, 1974.
- Bourbon, Fabio, *Las ciudades perdidas de los mayas. Vida, obra y descubrimientos de Frederick Catherwood*, México, Artes de México, 2007.
- Bourguinat, Nicolas, *Le 19e siècle en Europe*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Brandes, George, “Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX”, en *Crítica literaria: romanticismo y positivismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Brian, Leigh, *The cultural life of images. Visual representation in Archaeology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1997.
- Brier, Bob, “Napoleon in Egypt”, en *Archaeology*, Estados Unidos, May/June, 1999.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. España: La balsa de la Medusa, 1989.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Brunhouse, Robert, *In Search of the Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1973.
- *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

- Cailleux, Jean de, "Introduction to the Method of Hubert Robert" en *The Burlington Magazine*, Estados Unidos, 1967.
- *Hubert Robert et les jardins*. Paris: HERSCHER, 1998.
- Capitan, Louis, "Désiré Charnay" en: *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. XI, Paris, 1919.
- Cappella, Émilie (Pres.) *Mexico. Désiré Charnay* Paris: Magellan& Cie, 2009.
- Carmigniani, Juan Carlos y Jean Tranié, *Bonaparte. La campagne d'Égypte*. Paris: Ed. Pygmalion, 1998.
- Carrez, Anne, "La commission des Monuments historiques de 1848 à 1852", en *Histoire de l'art*, Paris, 2000, pp. 75-85.
- Casanova, Rosa, Alberto del Castillo, Rebeca Monroy, Alfonso Morales, *Imaginarios y Fotografía en México: 1839-1870*. Madrid: Lunwerg Editores, 2004.
- Ceram, C. W, *Dioses, tumbas y sabios. La novela de la arqueología*. Barcelona: Ed. Destino, 1953.
- Charles-Roux, François, *Les Origines de l'expédition d'Égypte*. Paris: Plon, 1910.
- Ch. Minguet, "La imagen de América Latina en la Francia de los siglos XIX y XX", en *Estudios Latinoamericanos*, Argentina, 1980, pp.171-198.
- Charnay, Désiré, *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, Paris, Gallimard, 1863.
- *1858-1861: Souvenirs et impressions de voyage*, Paris, Editions du Griot, 1863.
- *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde*. Paris: Gallimard, 1885.
- "La ville Lorillard au pays des Lacandons", *Revue d'ethnographie*, vol. 3 n. 2, 1883, pp. 481-503.
- "Recherches a Uxmal", *Revue d'ethnographie*, vol 2, 1886, pp. 284-285.
- "Fuelles a Izamal", *Revue d'ethnographie*, vol. 2, 1886, pp. 285-288.
- "Porte d'Entrée au Palais des Nones a Uxmal (Yucatan)", *La Nature* vol.14 n.2, 1886, pp. 359-360.
- "Porte d'Entrée au Palais des Nones a Uxmal (Yucatan)", *La Nature* vol.14 n.2, 1886, pp. 359-360.

- “Expedition au Yucatan”, *Société d’Anthropologie de Paris. Bulletin*, vol. 3, n. 10, 1887, pp. 65-78.
- “Les monuments anciens du Mexique”, *Revue d’ethnographie*, vol. 10, n. 3, 1898, pp. 356-410.
- “Les explorations de Teobert Maler au Yucatan”, *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 1, 1903, pp. 289-308.
- Ciudades y ruinas americanas. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxmal*. México, Banco de México, 1994.
- *Ciudades y ruinas americanas*. México: CONACULTA, 1994.
- Mexico*. Paris: Magellan&Cie, 2009.
- Chateaubriand, François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris: Gallimard/Folio, 2005.
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia Antigua de México*. México: Porrúa, 2006.
- Crepaldi, Gabriele, *L’Art au XIX siècle*. Paris: Éditions Hazan, 2005.
- D’ Alembert, Jean Le Rond, *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*. Paris: Gallimard, 1999.
- Davis, Keith F, *Désiré Charnay, expeditionary photographer*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1981.
- Dawson, Jhon, *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*. Madrid: H.Blume Ediciones, 1996.
- Debroise, Olivier, *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes–Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.
- *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- “Historia de la fotografía en México” *Documentos gráficos para la historia de México* México: Editora del Sureste, 1985.
- Depretis, Carolina, *Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck*. México: CEPHCIS, UNAM, 2009.
- Desmond, Lawrence, Gustave, *A Dream of Maya. Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- *Mexican Suite. A History of Photography in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.

- Dhombres, Nicole, *Naissance d' un nouveau pouvoir: sciences et savants en France, 1793-1824*. Paris: Ed. Payot, 1989.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. México: UNAM, 1990.
- Diderot, Denis, *Salon de 1767*. Madrid: Ed. Antonio Machado, 2003.
- Dimitriadis, Gabriel-Michel, *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention*. Paris: Université de Paris I-Sorbonne, Tesis de Doctorado, 1984.
- Dixon Le Plongeon, Alice, "Auguste Le Plongeon", en *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, vol.VI, pp.276-289, 1909.
- *Aquí y allá en Yucatán*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Mirada Viajera, 2001.
- Dorotinsky, Alperstein, Deborah, *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. México: UNAM-IIE, 2013.
- Dugast, Guy-Alain, *La vie quotidienne au Mexique au milieu du XIX siècle*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- *La tentation mexicaine en France au XIX siècle. L'image du Mexique et l'intervention française (1821-1862). Tome I*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Duviols, Jean Paul, *La Amérique Espagnole vue et revée*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Echánove, Trujillo, Carlos A, *Dos héroes de la arqueología maya: Frederick de Waldeck, Teobert Maler*. México: Ediciones de la Universidad de Yucatán, 1974.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "La Real Expedición Anticuaria de Guillermo Dupaix", en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. México: vol. 2, UNAM, CONACULTA, INBA, 1994.
- Fernández, Miguel Angel, *Historia de los museos de México*. México: Editorial Promotora de Comercialización Directa, 1988.
- Fernández, Murga, Félix, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. España: Ed. Universidad de Salamanca, 1989.
- Feyel, Gilles, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. France: Ellipses Éditions, 2007.
- Ficacci, Luigi, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*. Roma: Taschen, Instituto Nazionale per la Grafica, 2000.

- Flores Flores, Oscar, coord. *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820) Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México: UNAM, IIE, Real Academia de San Fernando, 2014.
- Floristán, A. (coord.) *Historia Moderna Universal*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Forero, Mendoza, Sabine, "Fotografía y patrimonio. La misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia", en *Ería*, Paris, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Département d'Arts Plastiques, pp. 73-84, 2007.
- Fossey, Mathieu, de. *Viaje a México*. México: CNCA, 1994.
- G.E. Lessing, *Laocoonte*. México: Fondo de Cultura Económica, Introducción de Justino Fernández, 1960.
- García, Carlos, "Mitocrítica, temática, imagología", en *Revista de Filología Francesa*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- García, Cecilia (coord), *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. Barcelona: LUNWERG EDITORES, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes– Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- García, Guatas Manuel y Pedro Navascués Palacio, *El arte. El siglo XIX*. España: Promolibros, 2003.
- Génin, Auguste, *Les français au Mexique du XVI siècle à nos jours*. Paris: Nouvelles Editions Argo, 1933.
- Gerbi, Antonello, *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, México, F.C.E., 2003.
- Gervereau, Laurent, *Napoléon au jour le jour*. Paris: Tallandier, 1992.
 ——— *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: Éditions la Découverte, 2009.
- Goby, Jean-Édouard, "La composition du premier Institut d'Égypte", en *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, Paris, Tomo XXIX y XXX, 1949.
 ——— "Histoire des nivellements de l'isthme de Suez", en *Bulletin de la Société d'études historiques et géographiques de l'isthme de Suez*, El Cairo, Tomo III, 1951.
 ——— "Composition de la Commission des sciences et des arts d'Égypte", en *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, El Cairo, Tomo XXXVIII, 1957.

- *Premier Institut d'Égypte. Restitution des comptes rendus des séances.* Paris: Institut de France, Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t.VII, 1987.
- Goldmann, L., *Science in the Twentieth Century: A Social Intellectual Survey.* E.U.: University of new York, 2004.
- Gombrich, E. H., *Arte e ilusión.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- *La Imagen y el ojo.* Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- González, Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero 1821-1970.* México: El Colegio de México, 1994.
- González, Ochoa, César, *Apuntes acerca de la representación.* México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección de Bolsillo n.2,2005.
- Goubert, Pierre, *Historia de Francia.* España: Editorial Crítica, 1987.
- Grabar, André, *Los orígenes de la estética medieval.* España: Ediciones Siruela, 2007.
- Graham, Ian, *Descubriendo el mundo maya: siglo XIX.* México: Celanese Mexicana, 1987.
- Gran-Aymerich, Ève, *Les chercheurs de passé. 1798-1945. Aux sources de l'archéologie.* Paris: CNRS Éditions, 2007.
- Guillemette, Andreu, *L'Égypte au temps des pyramides.* Paris: Hachette Littératures, 2003.
- Harp Elmer, JR., *Photography in Archaeological Research.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1975.
- Hobsbawm, Eric y Terrence, Ranger, *La invención de la tradición.* España: Crítica, 2012.
- Hubert Emmanuelle, "Napoléon Bonaparte et L'égyptologie", en *Revista Archeologia. Trésors des Ages*, Paris, N.28 Mayo-Junio, 1969.
- Humboldt, Von, Alexander, *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique,* Paris: F. Schoell, 1810.
- Iturriaga, de la Fuente, José, *Anecdotario de Viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX, Tomo III.* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- J.G,Kirchheimer, *Voyageurs francophones en Amérique hispanique au tours du XIX siècle.* Paris: Bibliothèque Nationale, 1987.

- Jabarti, Abd-al-Rahman al, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, 1798-1801*. Paris: Albin Michel, Traducido y comentado por Joseph Cuoq, 1979.
- Jomard, Edme, *Souvenirs sur Gaspard Monge et ses rapports avec Napoléon*. France: 1853.
- Kenneth, Arnold, "Augustus Le Plongeon: un soñador en el Yucatán", en *Revista de Arqueología del siglo XXI*, México, 2000, pp.56-71.
- Keen, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México: F.C.E., 1984.
- Kirchheimer, Jean, Gorges, *Voyageurs francophones en Amérique hispanique au cours du XIX siècle. Répertoire bio-bibliographique*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1987.
- Kosoy, Boris, *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Ed. La Marca, Biblioteca de la mirada, 2001.
- Krauss, Rosiland E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Krotz, Esteban, "Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos", en *Nueva Antropología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1988, pp.17-52.
- Kury, Lorelai, *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Labastida, Jaime, "La Ilustración novohispana" en: *Revista de la Universidad de México*. México, N.97, marzo 2012, pág. 2-8.
- La Jonquière, Clément de, *L'Expédition d'Égypte 1798-1801*. Paris: Éditions historiques Teissèdre, 2003.
- Laissus, Yves, *L'Égypte, une aventure savante (1798-1801)*. Paris: Ed. Fayard, 1998.
- Langmur, Erika, Lynton Norber, *The Yale Dictionary of Art and Artists*. E.U.: Yale University Press, Yale Nota Bene, pp. 56-60, 2000.
- Laurens, Henry, *Les origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte*. Paris: Ed. Isis. Estambul, 1987.
- *L'Expédition d'Égypte*. Paris: Ed. Armand Colin, 1989.
- *Orientales I. Autour de l'expédition d'Égypte*. Paris: CNRS Éditions, 2004.
- Lavin, Sylvia, *Quatremère de Quincy and the invention of a modern Language of Architecture*. London, England: The MIT Press, 1992.
- Lawrence, Wilton-Ely, *Piranesi as Designer*. National Design Museum, Smithsonian Cooper-Hewitt, 2001.

- León y Gama, Antonio, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. México: En la Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792.
- Lerebours, Noël Paymal, *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*. Paris: Rittner et Goupil, Hécator Bossange, N. P. Lerebours, 1842.
- López Hernández, Haydée, *En busca del alma nacional: La construcción de la "cultura madre" en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado en filosofía de la ciencia, 2010.
- López Luján, Leonardo, "Noticias de Herculano. Las primeras publicaciones mexicanas de arqueología", en *Arqueología Mexicana*, núm. 90 (marzo-abril 2008): 74-80.
- "El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794", *Arqueología Mexicana*, núm.109 (mayo-junio 2011): 71-81.
- M.B.R. de Monfort. *Collection du journal La Lumière: 1851-1852*. Paris: Jeanne Lafitte, 1995.
- Maillet de, Benoît, *Description de l'Égypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce país, sur les monuments anciens, sur les moeurs, sur le gouvernement et le commerce, sur les animaux, les arbres et les plantes*. France: chez Isaac Beauregard, Ashmolean Oxford Museum, 1735.
- Massé Zendejas, Patricia, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, 1992.
- Margain, Carlos, *Don Antonio de León y Gama (1735-1802). El primer arqueólogo mexicano. Análisis de su vida y obra*. México: Memorias del primer coloquio mexicano de historia de la ciencia, 1964, vol. II, pp. 149-183.
- Márquez, Pedro, José, *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana. Tajín y Xochicalco*. México: UNAM, Estudio y edición de Justino Fernández, 1972.
- Marzal, Felici, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2011.

- Matute, Álvaro, *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1973.
- Medina, González, José Humberto y García Uranga, Baudelina L, *A cien años de su descubrimiento: ALTA VISTA*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Medina, Sánchez, Oscar Mauricio, *Désiré Charnay y la Commission Scientifique du Mexique. Una influencia francesa para la arqueología mexicana de la segunda mitad del siglo XIX*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, tesis de licenciatura, 2005.
- “*Désiré Charnay, Le Yucatán est ailleurs*”, en *Alquimia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, Enero-Abril 2007. Año 9, Núm. 29. p. 86.
- *La fotografía de la segunda mitad del siglo XIX aplicada a la arqueología maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría, 2009.
- *Fotografía del siglo XIX en Chichén Itzá. La visión de tres fotógrafos-documentalistas en la región maya*. España, Editorial Académica Española, 2012.
- Melara, Miriella, “La fotografía y otras amenazas...”, en *Diógenes*, Argentina, 1994, n.162, pp. 31-48.
- Meulenaere, Philippe de, *Bibliographie raisonnée des témoignages oculaires imprimés de l'expédition d'Égypte*. Paris: Ed. Chamonal, 1993.
- Molina Vicente, “Teoberto Maler, explorador y arqueólogo”, en *Diario del Sureste*, México, 1949, 11 de diciembre, pp. 9-11.
- Mondenard Anne de, *La mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Éditions du patrimoine, 2002.
- “La Mission héliographique: mythe et histoire”, en: *Études photographiques*, Paris, 1997, núm: 2, mayo. pp. 60-82.
- Mongne, Pascal, “Introducción”, en *Voyage au Mexique: 1858-1861*, por Désiré Charnay (Paris: GINKGO, 2001).
- Monzon, Susana, “L'Archéologie française en Amérique Latine. Fouille et conservation” en: *The Prehistory of the Americas*. E.U., págs. 105-109, 1996.

- Morales, Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. México: UIA, 1994.
- Moreno, Roberto, "La historia antigua de México de Antonio León y Gama" *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 7: 132-156.
- Nadillac, J.F. De, "Les découvertes du Dr. Le Plongeon dans le Yucatan", en *La Nature*, Paris, 1884, vol. XII, n. 2, pp.294-298.
- Napoleon, Iér, *Campagnes d'Égypte et de Syrie*, Paris, Imprimerie nationale. Paris: Éditions su Griot, 1998.
- Nebel, Carl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. México: Ed. Porrúa, 1963. http://www.worldcat.org/title/viaje-pintoresco-r-arqueologico-sobre-la-parte-mas-interesante-de-la-republica-mexicana-en-los-anos-transcurridos-desde-1829-hasta-1834/oclc/531842&referer=brief_results
- Nigel, Spivey, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*. E.U.: Ed. Thame and Hudson, 1997.
- Ochoa, Lorenzo. "Désiré Charnay". *Tierra y Agua. La antropología en Tabasco*, n.4 (1994): 17-23.
- Ortega y Medina, Juan A, J.J. *Winckelmann De la belleza en arte clásico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.
- *Imagología del bueno y del mal salvaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- *México en la conciencia anglosajona*. México: Antigua Librería Robredo, 1955.
- Oulebsir, Nabila, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Argélie (1830-1930)*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2004.
- Pani, Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio: el imaginario político de los imperialistas*. México: COLMEX, 2001.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo, E, *Discurso y conflicto en la novela*. México: Plaza y Valdés Editores, 2012.
- Pedro de, Robles, Antonio E., "La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX", *Anales del Museo de América*, vol. XVII (2009): 42-63.
- Podro, Michael, *Los historiadores del arte críticos*. España: La balsa de la Medusa, 2001.

- Reissner, Raúl, "Comisión Científica, Literaria y Artística de México" en: *La antropología en México. Panorama histórico. Vol. VIII: Las organizaciones y las revistas*. México, INAH, 1987, 72-81.
- Richard, Nathalie, "Le voyage, l'archéologie, le rêve", *Sociétés et représentations*, n.21, Paris, abril 2006, p.225-240.
- Ríos, Zertuche, Fernanda, *Noticias Hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México (1839-1870)*. México: Universidad Iberoamericana, tesis de licenciatura, 1985.
- Ripa, Yannick, *Les 100 notions d'histoire du XIX siècle européen*. Paris: Belin, 2007.
- Riviale, Pascal, "L'americanisme Français à la veille de la fondation de la Société des Americanistes" en *Journal de la Société des Américanistes* Paris, 1995, 207-229.
 ——— "La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L'intervention Française au Mexique (1862-1867)", *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 85 (1999).
- Robert, Hubert, *Drawings and Watercolors*. Washington: National Gallery of Art, 1978.
- Roccati, Alessandro, *Le Musée Egyptien de Turin*. Milan: Federico Garolla Editore, 1988.
- Rodríguez, Antonio, *La Revolución Francesa*. México: Biblioteca Enciclopédica Popular, 1947.
- Rodríguez, Döring, Arturo, *La representación del espacio en las artes visuales*. México: Trillas, 2011.
- Rodríguez, José Antonio, "Fotógrafos viajeros. Camino abierto", en *Artes de México*, México, 2001, n. 31, pp. 11-19.
- Rosenblum, Naomi. *A world History of Photography*. New York: Abbeville Press, 2000.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l' inégalité*. Paris: Folio, 1755.
- Roussin, Philippe, "Le Mexique: archéologie et société. Découverte d'une mythologie". *Photographies* N. 6. Dec. 1984. Bibliothèque Nationale, Paris, 1984.
- Rovira, Gaspar Ma. Del Carmen y Carolina Ponce, "Dos antiguos monumentos de arquitectura mexicana de Pedro José Márquez" en: *Ejercitaciones Arquitectónicas*. México: FFyL, UNAM, , 2007.
- Rydell, Robert, W., *All the world 's a Faire: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. E.U: University of Chicago Press. 1987.

- Sala, Rouseu, Rosa, *El misterioso caso Alemán. Un intento de comprender alemania a través de sus letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Schávelzon, Daniel, "El jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado", en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, México, 1985, vol. 5, pp.55-59.
- "La arqueología del imperialismo: la invasión francesa a México (1864-1867)", en *Mesoamérica*, México, 1994, n.28, pp. 32-41.
- Silva, Jorge, *Viajeros en México*. México: Editorial América, 1993.
- Siller, Pérez, Javier, *México-Francia: memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX- XX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998.
- Sirol, Jean, "Las ideas liberales en Francia", en *El liberalismo y la reforma en México*. México: Fondo de Cultura Económica-Escuela Nacional de Economía, 1957.
- Sixou, Christian, *Les grandes dates de la photographie*. Paris: Éditions VM, 2000.
- Solé, Robert, *Les Savants de Bonaparte*. France: Éditions du Seuil, 1998.
- *Bonaparte à la conquête de l'Égypte*. France: Éditions du Seuil, 2006.
- Soberanis, Alberto, "Geografía y botánica: el paisaje mexicano visto por los viajeros franceses de la Commission Scientifique du Mexique (1864-1867)" en: *Tierra, agua y bosques: Historia y medio ambiente en el México central*. México, Potrerillos Editores. 1996, pp.67-89.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. México: Ed. Mondadori, 2007.
- Stephens, John Lloyd, *Viaje a Yucatán*. España: DASTIN, 2003.
- Stokstad, Marilyn y Michael W.Cothren, *ART HISTORY*. E.U.: Ed. Prentice Hall, 2010.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- Soustelle, Jacques, *Los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Taracena, Arriola y Adam T. Sellen, "Emanuel Von Friedrichtal: Su viaje a América y el debate sobre el origen de la civilización maya", en *Península*, México, 2006, Vol. 1, núm 2.
- Tenorio-Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tello, Díaz, Carlos, *En la selva. Crónica de un viaje por la Lacandona*. México: Joaquín Mortiz, 2004.

- Thompson, Wendy, "Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)", en *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
- Toman, Rolf, (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo*. Barcelona: ULLMAN & KÖNEMANN, 2006.
- Tovar de Teresa, Guillermo (presentador), *Ciudades de Luz. Désiré Charnay-Viollet Le Duc*. México: Ed. Grupo Financiero del Sureste, 1993.
- Trachtenberg, Alan, *Reading American Photographs. Images as History Mathew Brady to Walker Evans*. E.U.: Ed. Hill and Wang, 1989.
- Valderrama, Zaldivar, Carmen, *Fotografías viejas, historias nuevas; Désiré Charnay y la arqueología mexicana*. México: Universidad Iberoamericana, tesis de maestría en estudios de arte, 2005.
- Venayre, Silvain, "Les figures du voyageur dans l'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand", en: *Fabula*, Diciembre, Paris, Université Paris I, 2006.
- Volney, Constantin-François, *The Ruins; or a Survey of the Revolution of Empires*. Londres : Holyoake, 2000.
 ——— *Las ruinas de Palmira*. España: Maxtor editorial, 2012.
- Von Humboldt, Alexander, *Vues des Cordilleres et Monuments des peuples Indigènes de l'Amérique*. Francia: Erasme, 1989.
 ——— *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1985.
- Wauchope, Robert, *They Found the Buried Cities*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- Weber, Anne-Gaëlle, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX^e siècle*. Paris: Champion, 2004.
- Wilhelm, Heinrich, Riehl, *Estudios de la cultura*. México: Siglo XXI, 1978.
- Winckelmann, Johannes Joachim, *Historia del Arte en la Antigüedad*. México: Benito. Ed. Aguilar, Traducción de Manuel Tamayo, 1955.
 ——— *De la Belleza en el Arte Clásico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Traducción de Juan Antonio Ortega y Medina, 1959.

———*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (Traducción y notas de Salvador Mas). México: F.C.E., 2008.

Youssef, Ahmed, *La Fascination de l'Égypte. Du rêve au projet*. Paris: Ed. L' Harmattan, 1998.

Zapata, Renée, "Désiré Charnay", en *La antropología en México: Panorama histórico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, vol. 9, pp.149-198.

———"Augusto Le Plongeon", en *La antropología en México: Panorama histórico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, vol. 10, pp. 176-192.