



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

Un pequeño retoque.

Los dibujos de Luciano Castañeda a través de los litógrafos del siglo XIX

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

Luis Gerardo Dávalos Vázquez

TUTOR PRINCIPAL

Dra. Emilie Ana Carreón Blaine
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Pablo Escalante Gonzalbo
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MEXICO, MARZO 2023



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.

Índice

Agradecimientos p. 3

Introducción: p.5

Capítulo 1: Historiografía sobre los dibujos de Luciano Castañeda p.10

Capítulo 2: Láminas de la Real Expedición anticuaria y sus versiones p.20

Los dibujos “originales” de Luciano Castañeda

- Manuscrito de la American Philosophical Society p.23
- Biblioteca Nacional de España p.24
- Museo Naval de España p.25
- Museo Nacional de Antropología de México p.26
- Manuscrito de Sevilla p.27
- Fondo Documental Grupo Salinas p.28

Las litografías de La Real Expedición Anticuaria 29.

- La edición de Henry Baradère (1834) p.29
- Edición de Lord Kingsborough (1842) p.31

Capítulo 3: Estudio de tres piezas dibujadas por Luciano Castañeda. p.37

- Tlaloc p.39
- Yugo p. 46
- Teponaztle p.64

Conclusiones p.71

Bibliografía p.78

Agradecimientos

Este ensayo académico no estaría completo sin los respectivos agradecimientos y reconocimiento a todos que hicieron posible redactar este ensayo.

En primera instancia quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México en conjunto con la Facultad de Filosofía y Letras, El Instituto de Investigaciones Estéticas y la Escuela Nacional de Estudios Superiores Campus Morelia, por las facilidades, atenciones en sus instalaciones y el apoyo brindado durante la pandemia de COVID-19.

También agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo económico para llevar a cabo la realización de esta investigación y la conclusión de mis estudios de posgrado.

A mis tutores: Emilie Carreón, Jaime Cuadriello y Pablo Escalante por sus consejos, orientación y tiempo dedicado para la culminación del ensayo, sobre todo por las palabras de apoyo y motivación. También a mis profesores del posgrado por la guía y pláticas que me guiaron y me ayudaron en mi formación.

A mis padres por el apoyo, consejos y por dejarme enseñarles mis presentaciones para que me ayudaran a revisar y mejorar mis escritos.

A mis amigos Jesús, María José, Luis C. y Karen por las porras, escucharme y por leer mis trabajos y criticarlos. También a mis compañeros de la maestría, área de Arte indígena y en especial a Samira Luis Abel y Manuel, por las charlas, memes y el apoyo tanto virtual como presencial durante este proceso.

Por último, a ti lector, que te interesas en este trabajo, espero te sea de agrado.





Introducción

La presente investigación realiza una búsqueda y compilación de la obra plástica elaborada por el dibujante Luciano Castañeda, quien fue miembro de la Real Expedición Anticuaria, la cual tuvo lugar entre los años de 1805 y 1808. La obra de Castañeda destaca como testimonio del hallazgo y registro de las zonas y piezas arqueológicas de la época en la que se efectuaron ésta y otras expediciones; refleja el pensamiento de los viajeros ilustrados y muestra las rutas de los viajes que se realizaron en ese periodo. Sin embargo, hasta el momento, ha sido poco estudiada y mal comprendida. Si bien Castañeda realizó diversas versiones de los dibujos se han estudiado por separado. En la mayoría de los casos sólo se han estudiado las litografías francesas formuladas de los dibujos de Castañeda sin profundizar, con someros párrafos y comentarios a pie de página. En su mayoría remitiendo a las Láminas de la Real Expedición anticuaria o a alguna de sus versiones, olvidando a los dibujos “originales” de Luciano Castañeda. Si bien algunos de estos dibujos han sido utilizados sólo con fines ilustrativos para ponencias, libros y artículos sobre la arqueología del siglo XIX, desvirtuando así el significado del trabajo de Castañeda.

Por tal motivo, el presente texto analiza la manera en que los dibujos de Castañeda, una vez retocados, editados y publicados a principios del siglo XIX, conformaron lo que llegó a ser una nueva literatura de viaje, la cual utilizó litografías para presentar a los anticuarios y viajeros - tanto nacionales como extranjeros-, los resultados de exploraciones, que -según José Alcina Franch- bien podrían considerarse un reflejo temprano de la arqueología científica.¹ Para estudiar el proceso detrás de las reformulaciones de la obra de Castañeda, este texto valora y coteja los

¹ José Alcina Franch. *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América española*. (España: Ediciones Serbal, 1995) 20.



bocetos originales y dibujos con las múltiples copias y las litografías de su obra y viceversa para así comprender cabalmente la manera en la que los dibujos de Castañeda son transformados. Tal ejercicio es necesario. Sobre todo, permite restituir diferentes aspectos de la obra de Castañeda debido a que son las litografías las que mayormente se utilizan para valorarlo y no los dibujos originales, sus aguadas, menos difundidas entre los estudios arqueológicos.

Esta investigación presenta los resultados del rastreo y localización de los manuscritos, dibujos y litografías, que se dispersaron a lo largo del siglo XIX. Además de reunir la obra de Castañeda, ello permite conocer mejor la transformación que pasaron sus dibujos, ejemplificado por medio del análisis de 3 figuras que corresponden a la primera y a la segunda expedición. También identificará las modificaciones hechas en las diferentes copias, ya sean realizadas por el mismo artista o por los litógrafos, determina a las alteraciones que se presentan en las diferentes ediciones, —inglesa, francesa y española—. Este escrito se interesa en los elementos plásticos de las representaciones atribuidas a Castañeda. Contrasta un corpus de imágenes para señalar las diferencias estilísticas y formales de ejemplos que permiten entender las maneras en las que se representa una pieza o un lugar y reconocer la manera en la que Castañeda y después los grabadores franceses seleccionaron y agregaron a cada lámina elementos de carácter europeizado o determinado por el estilo del artista,² tomando en cuenta al público que está dirigido, de tal manera que se hace una reinterpretación del arte indígena por medio de Luciano Castañeda basado en los modelos academicistas.

Todo lo anterior son pasos necesarios. en principio, para conocer la recepción de los dibujos de Castañeda, desde su publicación en 1834 hasta nuestros días. La mayoría de las litografías adjudicadas a Castañeda, algunas sin serlo, que más adelante se tomaron como fuentes de

² Emilie Carreón Blaine, “Old World Christian Ritual and Sacrifice in the New World: Symbolization Processes in Sixteenth-Century Central Mexico”. En *Sacrifice and conversion in the early modern Atlantic world*, Coordinado por Maria Berbara, 59-88 (Roma: ITatti, 2022),74.



información para fundamentar sucesivas expediciones anticuarias durante el siglo XIX, así como algunas arqueológicas del siglo XX.

Hasta la actualidad, la figura de Luciano Castañeda ha sido poco estudiada por los americanistas, arqueólogos, historiadores e historiadores del arte. Poco a poco se fue perdiendo rastro de Castañeda, parecería que debido a que se dio más importancia a la vida, a la obra y a la narración de la figura del Capitán de Dragones Guillermo Dupaix, quien dirigió las Expediciones, y bajo cuya autoridad Luciano Castañeda trabajó. En esta línea, cabe destacar el trabajo de Leonardo López Luján y de Elena Estrada de Gerlero. Si bien ambos autores mencionan a Castañeda, sus estudios se centran en la figura de Guillermo Dupaix. Para saber un poco más del dibujante, se presenta brevemente, la biografía de este personaje: José Luciano Castañeda Borja, nació el 7 de enero de 1774 en la ciudad de Toluca, en el actual Estado de México. Bautizado en la parroquia del Señor San José, el día 9 de enero, “a los dos días de nacido”; la copia del acta de nacimiento apunta que es hijo legítimo de Rafael Castañeda³ y de Basilia Borja, el documento también aclara que el niño es de origen español.⁴

Luciano Castañeda ingresó a la Academia de San Carlos a finales del siglo XVIII. Aunque se desconoce la fecha exacta, se cuenta con un trabajo realizado por él mismo, datado el 1º de enero de 1789, información que permite situarlo como alumno de las primeras generaciones de la Academia. De igual manera, existe en resguardo el examen de ingreso del dibujante realizado en mayo de 1790.

A lo largo de sus estudios en la entidad académica, obtuvo varios premios. Cabe destacar que estuvo bajo la tutela de Jerónimo Antonio Gil, Cosme de Acuña y Troncoso, Ginés de Andrés y Aguirre, Rafael Ximeno y Planes y Manuel Tolsá. Todos ellos eran profesores

³ No se tiene más información o conocimiento de los oficios del padre.

⁴ Ciudad de México, Archivo Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura. Folder 602.



españoles, provenientes de la Academia de San Fernando en Madrid. Este profesorado estaba inmerso en el neoclasicismo, por lo que su enseñanza dejó de lado los principios del barroco y la enseñanza de la pintura tradicional. Los alumnos de San Carlos aprendían mediante la copia de yesos y láminas de obras griegas y romanas. Así, la formación artística de Luciano Castañeda se ajustó a los valores estéticos del siglo XVIII. La mayoría de sus clases se llevaron a cabo en la Sala de Principios, la cual estaba dentro de la Academia.

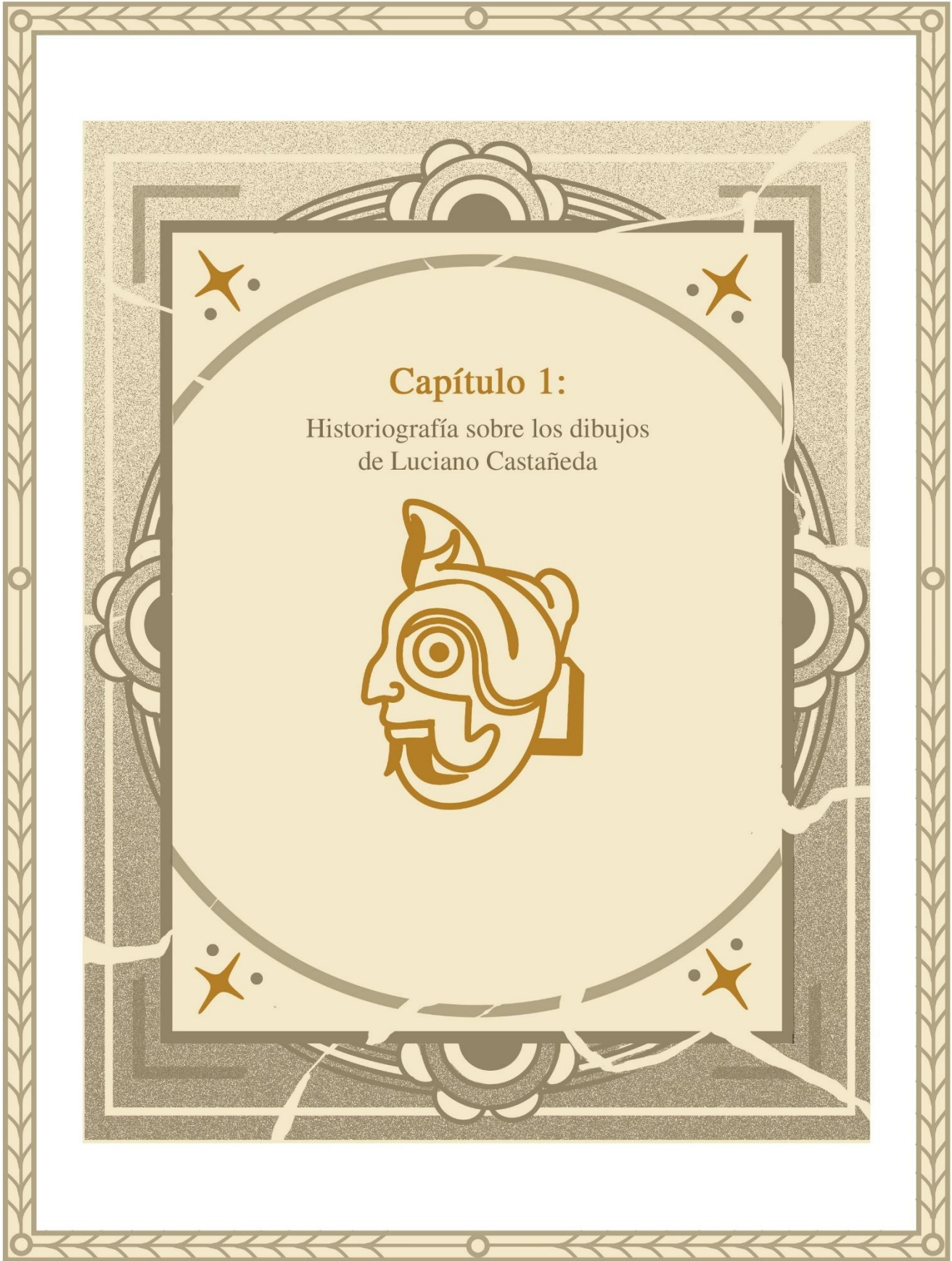
Castañeda fue elegido por Guillermo Dupaix para colaborar en la Real Expedición Anticuaria. Al llevar a Castañeda como dibujante, cabe pensar que esperaba un registro fiel sin intervención de la imaginación artística que afectaba a las ilustraciones de las expediciones de los viajeros europeos.

El tercer viaje tenía a Teotihuacan como sitio meta, pero al final no se cumplió, seguramente por el clima de inestabilidad política en la Nueva España, tras el golpe de estado contra el virrey José de Iturrigaray, con lo que todo trámite de permisos y cartas de autoridad quedaron nulificados.⁵

A su regreso a la Ciudad de México, Castañeda y Dupaix llevaban consigo piezas de los sitios arqueológicos que visitaron, Palenque, Mitla, Monte Albán etc. Ignacio Bernal informa que parte de éstas fueron a parar al actual Museo Nacional de Antropología, sin embargo, no hay un catálogo que permita saber cuántas y cuáles, provenientes de la expedición, quedaron resguardadas en este museo⁶.

⁵Elena Estrada de Gerlero, *Guillermo Dupaix: precursor de la historia del arte prehispánico*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017)52.

⁶ Ignacio Bernal. *Historia de la Arqueología en México*. (México: Editorial Porrúa S.A., 1992), 84-85.



Capítulo 1:

Historiografía sobre los dibujos
de Luciano Castañeda





Capítulo 1: Historiografía sobre los dibujos de Luciano Castañeda

Entre las exploraciones anticuarias o de viajeros independientes en Nueva España, desde fines del siglo XVIII y posteriormente en México durante XIX, destacan principalmente los personajes extranjeros, por ejemplo, Alejandro de Humboldt, quien realizó un viaje a través de diversos territorios de la Corona española con el fin de recopilar información sobre ellos; o William Bullock y Frederick Waldeck, quienes, motivados por la egiptología, viajaron a la joven nación mexicana para explorar las ruinas de los antiguos habitantes del país; estos formaron colecciones anticuarias y realizaron intercambios de objetos botánicos con la élite cultural mexicana y las de sus países de origen. A estas expediciones se suma la llamada Real Expedición Anticuaria, a cargo de Guillermo Dupaix, viajero de origen austriaco que ocupó el cargo de capitán del ejército de Dragones de Nueva España, quien a nombre del virrey José de Iturrigaray se encargó de registrar y explorar las ciudades prehispánicas dentro de Nueva España.

Una revisión puntual de la producción artística de Castañeda, elaborada durante la real expedición, revela unas 178 láminas de diferentes sitios arqueológicos, no sólo de Palenque, sitio por el que es mayormente conocido por los académicos que han tomado de su obra. Entre ellas sitios que en el siglo XIX, no eran conocidos y que permanecieron incógnitos hasta la publicación de la obra de Castañeda.

Un recuento de las referencias bibliográficas sobre el trabajo de Luciano Castañeda, desde las más antiguas hasta las más recientes permite reconocer la evolución de su obra -de dibujo a la litografía- y también en tanto a la recepción que logró.

Castañeda al formar parte de la Real Expedición anticuaria, viaja en compañía de Dupaix a los diferentes poblados y zonas arqueológicas. en cada uno de los sitios registra con sus dibujos in situ las obras artísticas y monumentos prehispánicos, por medio de la técnica del dibujo a



carboncillo y a lápiz principalmente. Así constituyó un álbum de bocetos y dibujos que se encuentra alojado en la American Philosophical Society en Filadelfia.

Como primera mención está el texto de Charles Farcy, *Discours préliminaire historique des découvertes, et considérations sur leur importance*,⁷ publicado y traducido en 1826 por Isidro Rafael Gondra. En su obra, Farcy trata la relación de Dupaix con Luciano Castañeda y hace una escueta valoración de las láminas elaboradas por este último, aunque no deja claro si conoció los dibujos originales o se basa en las litografías editadas, a las que califica como “[...] curiosos dibujos”⁸, calificativo que es posible interpretar como referencia a una baja calidad artística.

Con la intención de hacer una edición de lujo y mejorar los dibujos de Castañeda se encargó a distintos litógrafos franceses que hicieran modificaciones de carácter románticista, por lo que el historiador Antonio E. de Pedro Robles sugiere que al realizar estos cambios en los dibujos surge “Una débil y frágil frontera lo que permitía el equilibrio entre lo que ‘debía’ ser correctamente representado—según criterios sistematizados por la ciencia francesa desde el siglo XVIII—y aquello que se proponía ahora como una ‘licencia artística’ derivada del mero juego preciosista acorde con el gusto de la época.”⁹

Una vez editada y publicada la obra de Luciano Castañeda, ésta fue un importante referente para futuras expediciones en el siglo XIX. Las descripciones hechas por Dupaix y las láminas de Castañeda estimularon a que Jean Frederick Waldeck, William Bullock, John Loyd Stephens y Frederick Catherwood; emprendieran viajes al continente americano.

⁷Charles Farcy, 1884. "Discours préliminaire historique des découvertes, et considérations sur leur importance" en: *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807*.

⁸ Charles Farcy, *Discours préliminaire* IV- V

⁹ Antonio E. de Pedro Robles. “Arqueologías americanas. Las Representaciones del mundo antiguo mexicano y el debate estético en el contexto europeo de la primera mitad del siglo XIX. *Revista Decimonónica*, 6-1 (invierno 2009)57.



William Bullock fue un anticuario inglés que realizó en 1822 un viaje de expedición a México, donde estuvo por seis meses. Durante su estancia en la ciudad de México, visitó el Colegio de Minería donde se encontraban expuestos una colección anticuaria y los dibujos de Luciano Castañeda. Tras esta visita, Bullock se dirigió al ministro de Relaciones Interiores y Exteriores Lucas Alamán para que le autorizara copiar los bosquejos ya que consideraba que aquellos alusivos al sitio de Palenque eran tan magníficos como la ciudad que representaban.¹⁰

Años más tarde Frederick Waldeck, viajero y anticuario francés, aprovechó su visita a México para hacerse de una colección de objetos prehispánicos, así como para tomar notas sobre los sitios que visitaba. Durante su estadía en la capital del país, el artista visitó el Museo Nacional, donde comparó su colección con la de Luciano Castañeda, con quien hizo un intercambio de información sobre Palenque. En una de sus reuniones Castañeda mostró a Waldeck, autor de *Voyages pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatán (Amérique Centrale)*; editado en París 1838¹¹, los dibujos que realizó durante la Real Exploración Anticuaria, cuando además, aprovechó la presencia del francés para solicitarle clases de color¹², Elena Estrada de Gerlero comenta sobre esta interacción: “La opinión de Waldeck acerca de las aptitudes artísticas de Castañeda, quien por esas fechas era dibujante del Museo Nacional, nunca fue favorable”.¹³

Stephens y Catherwood contemporáneos al dibujante, se manifestaron sorprendidos por las reproducciones de los monumentos y esculturas del México prehispánico elaboradas por Castañeda, cuando realizaron una expedición en América central, Chiapas y Yucatán. Entre los diversos lugares que visitaron, destaca la que realizaron en Palenque, inspirada por la lectura de

¹⁰William Bullock, *Six months' residence and travels in Mexico: containing remarks of the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, &c. With plates and maps* (Londres: 1824) 330-331.

¹¹ Pedro Robles. “Arqueologías americanas”, 53.

¹² Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tema anticuario en los pintores viajeros”. En *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (México: Fomento Cultural Banamex A.C, 1996) 197.

¹³ Elena Isabel Estrada, “El tema anticuario”, 197.



otros viajeros: Antonio del Río, Antonio Bernasconi, Castañeda y Dupaix. En 1841 Stephens publicó sus relatos de viaje, mismos que fueron ilustrados con litografías de Catherwood bajo el título de *Incidentes de viajes a Centro América, Chiapas y Yucatán*. El libro tuvo bastante impacto en el público estadounidense. Considero prudente destacar que, en la reedición de 1843, Stephens “reconocía que los dibujos de Catherwood reafirmaban los objetos y monumentos descritos por Dupaix y dibujados por Castañeda”.¹⁴

Una vez que se dieron a conocer las obras del artista inglés, los dibujos de Castañeda cayeron en el olvido hasta el siglo XX; en dicha centuria el historiador y arqueólogo José Alcina Franch ponderó el trabajo del dibujante novohispano gracias al descubrimiento y estudio de una versión de los dibujos de la Real Expedición Anticuaria. Se trataban de 91 dibujos fechados en 1820, conocidos como “Manuscrito de Sevilla”, el cual fue estudiado y publicado por Alcina en 1968.

Este documento fue adquirido entre 1925 y 1932 por Diego Angulo y Francisco Murillo¹⁵, historiadores del arte y catedráticos de la Universidad de Sevilla, quienes lo depositaron en la biblioteca de su *alma mater*. Jorge Maier señala que el “Manuscrito de Sevilla” fue realizado por Fausto de Elhuyar y Luciano Castañeda, después de la muerte de Guillermo Dupaix”.¹⁶ Según Alcina, se trata de la versión definitiva de la obra; la parte gráfica se terminó completamente. Hace esta afirmación por el trabajo de encuadernación y el tipo de papel que se utilizó, siendo de gran calidad y lujo, siendo estas las únicas encuadernadas.¹⁷

¹⁴ Pedro Robles “Arqueologías americanas”, 53.

¹⁵ José Alcina Franch, introducción a *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808, de Guillermo Dupaix*. (Vol. I). (Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas 1968). 26

¹⁶ Jorge Maier Allende, “Carlos III y las Antigüedades americanas”. En *La Arqueología Ilustrada Americana. La universalidad de una disciplina*, coordinado por Jorge Maier Allende y Leonardo López Luján, 67-91 (Sevilla: EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2021)69-70.

¹⁷ Alcina Franch. Introducción. 28



En 1978 se imprimió una reedición de las láminas de Castañeda. Se trata de aquellas que fueron publicadas en 1834 por Jules Didot bajo el título de *Atlas de las antigüedades mexicanas halladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidos en 1805, 1806 y 1807: contiene la reproducción facsimilar de las litografías ejecutadas a partir de los dibujos de José Luciano Castañeda e impresas en París, en 1834, por Jules Didot, así como la relación de dichos viajes por el capitán Guillermo Dupaix, jefe de la Real Expedición.*

Esta edición contiene notas de Roberto Villaseñor y una introducción de Miguel León Portilla. El estudio de Villaseñor revisa las críticas al trabajo de Luciano Castañeda y busca revalorar su figura partiendo de la premisa de que el dibujante no buscaba realizar obras de arte, sino copiar con fidelidad las esculturas y edificios que veía. También mencionó que se debe considerar que los dibujos se presentaban como parte de informes a las autoridades virreinales, de tal manera que el artista no podía darse el lujo de copiar a detalle las figuras, además los materiales que tenía al alcance no eran los más adecuados para realizar esta labor de manera eficiente.¹⁸

Años después, en 1995, Alcina publicó *Arqueólogos y anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América española*¹⁹, obra en la que hace un recuento histórico de las investigaciones arqueológicas en México y Sudamérica a lo largo del tiempo. Dentro del apartado dedicado a los viajes realizados durante el siglo XIX, el autor habla de la obra realizada por la dupla Castañeda-Dupaix, pero no hace juicio estético alguno, ni demerita al delineante. Sobre el dibujante, Alcina indica: “Los dibujos de Castañeda solo son conocidos por los 250 ejemplares de nuestra edición de 1969. Por último, hay que mencionar el reciente hallazgo y estudio de dos ejemplares del

¹⁸Guillermo Dupaix, *Atlas de las antigüedades mexicanas halladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidos en 1805, 1806 y 1807* (México: San Ángel ediciones, 1978) 18-20.

¹⁹ José Alcina Franch. *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América española*. (España: Ediciones Serbal, 1995).



triplicado del primer viaje (1810-1817) realizados por Josefina Palop y Alejandro Cerdá, que aún están inéditos”.²⁰ El estudio de estos dos autores, fue publicado en 1997.²¹

Los historiadores Palop y Cerdá retoman la opinión de Charles Farcy al calificar a Castañeda como un “[...] dibujante ‘naif’, poco ducho en los secretos de la perspectiva, inexacto a veces, a fuerza de respetar la exactitud, vemos que se esfuerza en copiar con religioso cuidado lo que se le ofrece ante los ojos; y lejos de sospechar que inventa para dar a sus dibujos más encanto, el ojo experto reconoce fácilmente que no alardea en su obra, que no improvisa la arquitectura que dibuja”.²² Se entiende que este comentario parte del prejuicio estético decimonónico y define un estudio sesgado, determinado por apreciaciones del pasado. En el cuerpo del texto, los autores no ahondan en sus opiniones sobre Castañeda.

En el siglo XXI se vuelve a mencionar a la dupla de viajeros con especial interés en Guillermo Dupaix. Antonio E de Pedro Robles señala que “los dibujos de Castañeda se consideran ‘imperfectos’ ante la imposición de esta nueva estética que interpreta el gusto del lector occidental de esta primera mitad del siglo XIX”.²³ De acuerdo con este autor en las críticas a Castañeda no se han considerado las condiciones en las que trabajó, y agrega que, si bien había detalles exagerados no era por impericia del dibujante sino por decisión de los editores, quienes así buscaban atraer al lector europeo a una versión idílica del continente americano.

Por su parte, en 2015, Leonardo López Luján, en su edición del diario de viaje de Dupaix²⁴ señala lo siguiente sobre Castañeda y el Capitán: “Conocemos sus pormenores, [de la

²⁰ José Alcina Franch. *Arqueólogos o anticuarios*. 158

²¹ Alejandro Cerdá Esteve y Josefina Palop Martínez. “Nuevos documentos sobre las expediciones arqueológicas de Guillermo Dupaix por México. 1805 – 1808”. En *Revista Española de Antropología Americana* 27(Madrid: Universidad Complutense. 1997) 129-152.

²² Alejandro Cerdá. Nuevos documentos 131.

²³ Pedro Robles. “Atlas de las Antigüedades” 59.

²⁴ Leonardo López Luján, *El Capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, (México: Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015)



Real Expedición Anticuaria], gracias a los informes que elaboró el propio Dupaix en colaboración con el no muy diestro dibujante toluqueño José Luciano Castañeda (1774-1834)”.²⁵ Dos años después, Elena Estrada de Gerlero²⁶ publicó un rastreo de la obra de la dupla, desde su génesis, ediciones y recepción de la obra. En uno de los apartados menciona que Guillermo Dupaix justificaba la importancia de los artistas mexicanos para los trabajos de registro arqueológico,²⁷ y en su obra igualmente remite a las insuficiencias de Castañeda.

El historiador Jorge Maier Allende publicó el artículo titulado “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808): novedades bibliográficas e historiográficas”.²⁸ En la última parte del texto, mostró un recuento historiográfico sobre las menciones de esta expedición, que abarcaron desde principios del siglo XIX hasta el año 2015. El autor solo hizo referencia de Luciano Castañeda en cuestiones del destino de sus dibujos y copias.

Lopez Luján en 2021 publicó un estudio sobre la historia de la arqueología,²⁹ en dicho texto destaca la contratación de Luciano Castañeda. Resume: “Entre 1805 y 1809, Dupaix realizó tres expediciones, acompañado de un no muy buen dibujante de San Carlos, oriundo de Toluca, que respondía al nombre de José Luciano Castañeda Borja (1774-ca. 1834)”. Y reitera su opinión respecto del dibujante, al recalcar la “baja calidad” del trabajo de Castañeda.

Según lo presentado hasta aquí, Farcy, fue quien hizo las primeras apreciaciones negativas sobre la obra de Castañeda, ideas que se perpetuaron a lo largo de los siglos XIX al XXI. No obstante,

²⁵Leonardo López Luján, de *El Capitán Guillermo Dupaix*. 37.

²⁶ Elena Estrada de Gerlero, *Guillermo Dupaix: precursor de la historia del arte prehispánico*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017)

²⁷ Elena Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 58.

²⁸ Jorge Maier Allende, “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808): novedades bibliográficas e historiográficas”. *Anales del Museo de América*. XXIV(2016).60-70

²⁹Leonardo López Luján, “El pasado imaginado: Arqueología y artes plásticas en México (1440-1821). *Arqueología Mexicana*. Especial 99,(octubre 2021).



al englobar las perspectivas y estudios en torno a las obras del dibujante es evidente que algunos de sus contemporáneos valoraron las reproducciones de los monumentos y esculturas del México prehispánico. elaboradas por Castañeda. Las observaciones de R. Tripp Evans en *Romancing the Maya*, libro en el cual menciona la Real Expedición Anticuaria, sitúa la problemática. Atribuye a las ilustraciones de Luciano Castañeda, una serie de comentarios y analiza la forma de representación de los objetos y monumentos prehispánicos. Menciona que, “a pesar de la formación rígida en la visión academicista europea, Castañeda logra captar las estructuras de los edificios con gran precisión superando a los artistas que lo antecedieron”³⁰. También a lo largo del apartado menciona la visión estética de Castañeda al representar edificios y la forma de representación de las piezas escultóricas. responde a su formación en la Academia de San Carlos. A Castañeda se le enseñó a realizar dibujos en perspectiva y por ósmosis visual, la cual consistía en dibujar objetos previamente habían sido observados y memorizados. Este tipo de enseñanza hacía que los aprendices desarrollaran una visión artística limitada, pues al centrar su atención en objetos aislados, se disminuía la percepción artística de los objetos en espacios abiertos. Esto se ve reflejado en los dibujos de Castañeda, ya que deja de lado el entorno botánico y geográfico, descontextualizando y aislando los objetos en espacios blancos, en tanto logra captar las estructuras de los edificios con gran precisión al figurar edificios y la forma de representación de las piezas escultóricas, en palabras de Tripp Evans.

Al mejorar los dibujos de Castañeda los distintos litógrafos franceses entregaron la obra “embellecida” de estas ilustraciones, que pronto se utilizó para atraer a los viajeros europeos al continente americano, misma que después de ser registro de piezas arqueológicas dejó de ser un

³⁰ R. Tripp Evans, *Romancing the Maya: Mexican antiquity in the American imagination, 1820-1915*. (Austin: University of Texas Press, 2004) 23.



material para informar a la Corona Española sobre los bienes que se encontraban en sus territorios.

En este sentido, las litografías pueden ser advertidas como un testimonio de lo que fue examinado por los viajeros decimonónicos. Muchos de los dibujos de Castañeda son de gran relevancia porque los ornamentos, esculturas o pinturas que registran han desaparecido o han sido removidos de su contexto arqueológico.

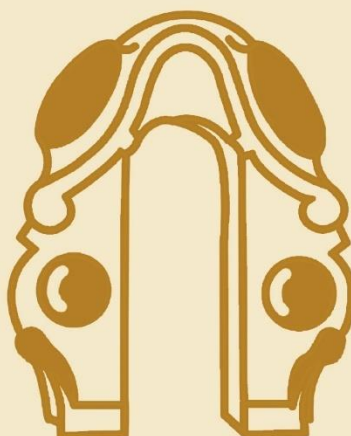
Antes de concluir este apartado, es necesario señalar el hecho que en la historiografía de este capítulo no se registra ni toma en consideración el trabajo original de Castañeda. José Alcina Franch y otros muchos historiadores no lo conocen; sus observaciones se fundamentan en los materiales retocados por litógrafos franceses e ingleses, quienes modificaron, crearon fondos y paisajes para las piezas, así como para los monumentos recopilados.

A la obra original no se les ha dado el valor como fuente primaria o como objeto de estudio. Simplemente se utilizan como ilustración, no como la obra de arte por sí misma o como un testimonio de un artista³¹, en ponencias, libros y artículos, rara vez como tema de estudio. En las investigaciones lo que destaca es su mención sobre el relato de viaje, tampoco el estudio del material en conjunto, que serviría para acercarse a lo que Castañeda observó, y conocer los procesos que llevaron a la obra a cambiar de estatus y ser acogido de maneras más contrastantes pues son agradables para la vista.

³¹ Esther Pasztory, *Aztec Art* (Norman: University of Oklahoma press, 1983), 180.

Capítulo 2:

Láminas de la Real Expedición
anticuaria y sus versiones





Capítulo 2: Láminas de la Real expedición anticuaria y sus versiones

Luciano Castañeda formó parte de las tres expediciones dirigidas por Guillermo Dupaix, en las cuales realizó el registro gráfico de edificios, de monumentos, así como de esculturas y relieves, además de elaborar planos arquitectónicos a escala de distintas edificaciones. Al analizar la obra publicada de Castañeda es necesario recordar que se trata de dibujos editados en Francia en 1832 y no del material original elaborado de primera mano por el artista.

Una vez concluida la expedición anticuaria, que dio origen al manuscrito conocido como *Antigüedades Mexicanas*, la Corona, por medio del Consejo de Indias, solicitó un triplicado. Elena Estrada menciona que esta práctica era usual e indispensable en cuestión de informes, ya que “la inclusión de dibujos confiables para complementar las explicaciones, a más de informes por duplicado o a un triplicado de los resultados completos; es por esa esta razón, en gran medida, que más de una versión de estos informes se haya localizado, en ocasiones, en diferentes repositorios.”³²

Stephens relató que dos de las tres copias realizadas de los dibujos de Castañeda estuvieron a punto de ser enviadas a Madrid, pero, debido a la ocupación francesa de España y a los movimientos independentistas en México, se quedaron en posesión del artista toluqueño. Estas copias fueron depositadas en el Gabinete de Historia Natural de México³³. El original permanecería bajo custodia de Fausto de Elhuyar.³⁴ Éste abandonó el país tras la entrada de Iturbide a la capital, el 27 de septiembre de 1821, por lo que el original pasó a manos del mismo

³² Elena Isabel Estrada. “el tema anticuario”183.

³³ John Lloyd Stephens, *Incidentes de viaje en Chiapas*. (México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento de la Integración y Difusión de la Cultura, 1989), 70.

³⁴Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 55.



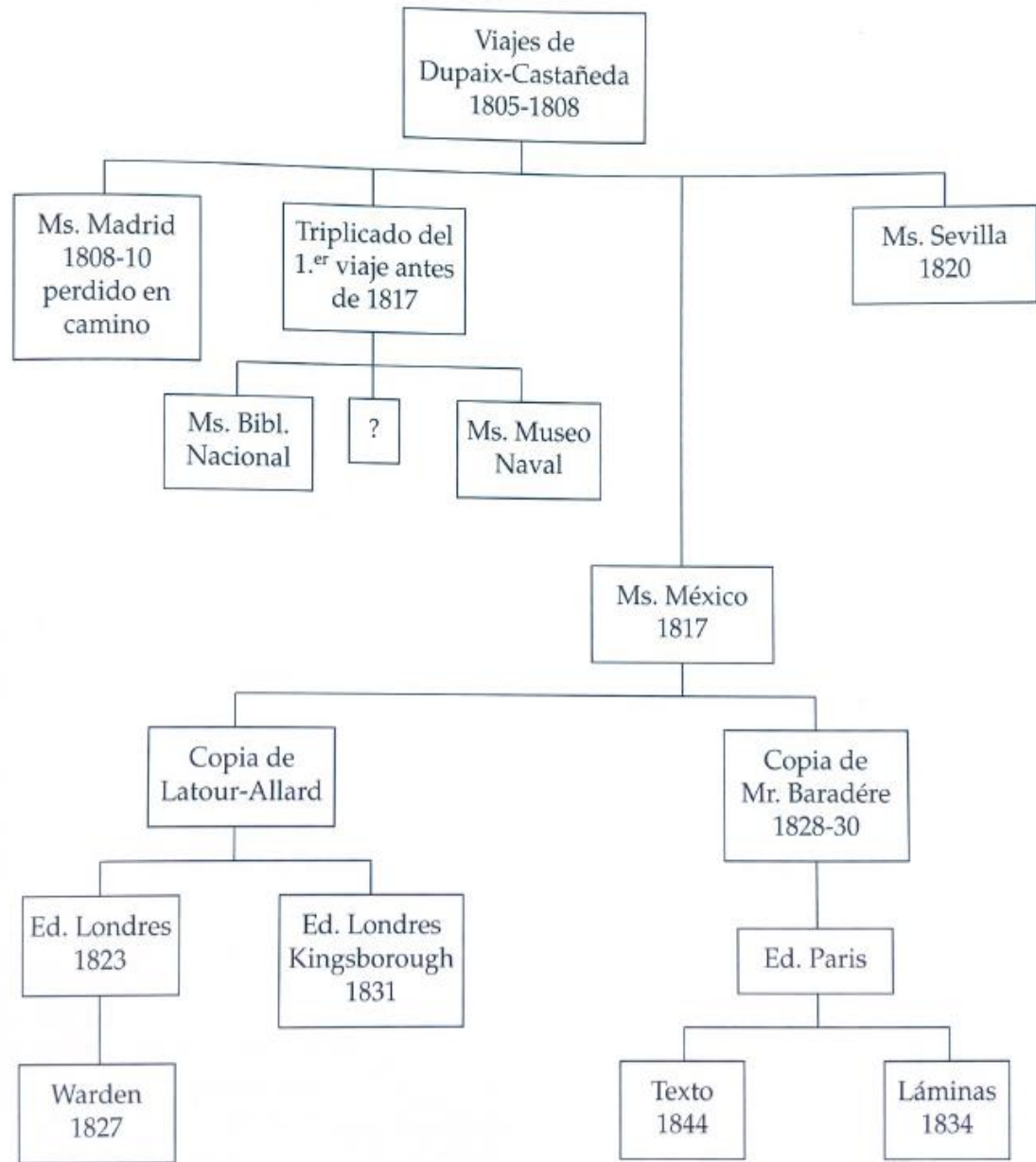
Castañeda, quien, según López Luján, se apropió de objetos arqueológicos y los malbarató en una subasta pública.³⁵

Es difícil saber, pero si determinar con certeza es que en distintos repositorios tienen en sus colecciones las distintas series de la obra de Castañeda. La investigación puntual me permitió determinar que se encuentran en la la Biblioteca Nacional de España, del Archivo del Museo Naval de Madrid y de la Biblioteca “Eusebio Dávalos” del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. También ubiqué el manuscrito original de Luciano Castañeda en la American Philosophical Society, así como una copia en Sevilla depositada en el Laboratorio de Arte, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Sevilla, y las reproducciones modificadas en publicaciones de Henry Baradère y Lord Kingsborough.

José Alcina Franch propuso un esquema de utilidad para identificar y fechar los documentos realizados por Castañeda. Este diagrama sirve de guía para los documentos conocidos, cuándo se publicaron y para ubicar las aportaciones de esta investigación.

Se realizará una explicación breve sobre la localización e historia de los documentos encontrados y atribuidos a Castañeda que se materializó en el esquema de Alcina Franch.

³⁵ Leonardo López Luján y Marie France Fauvet-Berthelot, “Espionaje y arqueología: la misión imposible de Tomás Murphy”. En *Arqueología Mexicana*, 135(septiembre-octubre 2015)21



CUADRO 2

Ilustración 1 José Alcina Franch. Arqueólogos y Anticuarios



- **Manuscrito de la *American Philosophical Society***

En 1825, cuando se creó el Museo Nacional de México, tanto el fondo documental de Guillermo Dupaix y Luciano Castañeda, así como la correspondencia, la documentación oficial, los



Ilustración 2 Primeras Páginas Manuscrito *American Philosophical Society*

manuscritos y las copias de los dibujos de la Real expedición anticuaría terminaron como parte de su acervo. El encargado de la novel institución era Isidro Ignacio de Icaza, sacerdote jesuita, miembro de la Junta de Antigüedades, quien hizo varios intercambios de la documentación de Luciano Castañeda con personajes extranjeros; por ejemplo, entregó al embajador de los Estados Unidos en México, Joel Roberts Poinsett, gran parte de los archivos de Castañeda y Dupaix, que incluían el manuscrito original, mismo que fue donado a la

American Philosophical Society de Filadelfia en 1830.³⁶

Este documento, intitulado “Viages [*sic*] sobre las antigüedades mejicanas (1805-1807)”³⁷, aún permanece en aquella ciudad, y es resguardado por la misma institución que lo recibió como donación. El manuscrito consta de dos volúmenes; el primero incluye el borrador de los textos de las expediciones realizadas junto con Guillermo Dupaix, mientras que el segundo contiene los dibujos originales de Luciano Castañeda. Las fojas son de diferentes tamaños: foja completa,

³⁶ Jorge Maier Allende, “Carlos IV y las Antigüedades Americanas: La Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España (1805-1809)”. En *La Arqueología Ilustrada Americana. La universalidad de una disciplina*, coordinado por Jorge Maier Allende y Leonardo López Luján, 323-352 (Sevilla: EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2021) 347-348.

³⁷ Jorge Maier Allende. “Carlos IV y las antigüedades americanas”347-348.



media foja o doble foja, en los que Castañeda plasmó sus dibujos con las técnicas de plumilla y aguada³⁸, boceto y puntillismo con contraste por medio del carboncillo. Cabe destacar que en el reverso de las fojas hay algunas anotaciones o descripciones de los dibujos.

- **Biblioteca Nacional de España**

De la Expedición anticuaria surgieron varios informes y dibujos, que fueron enviados por Guillermo Dupaix a la corona hispánica por medio del virrey. se localizó la descripción de la primera expedición realizada por este último, así como 32 bosquejos elaborados en tinta y aguada³⁹, que se resguardan en la Biblioteca Nacional de España⁴⁰, repositorio al que llegaron en 1873, cuando el acervo del escritor Serafín Estébanez Calderón, que lo contenía, fue donado a la institución madrileña.

Posiblemente se enviaron también los informes y dibujos del segundo viaje, y es poco probable que la relación de la tercera incursión haya sido enviada, debido a la inestabilidad política en ambos territorios. Jorge Maier menciona que en 2016 permanece la incógnita sobre el destino de esos documentos.⁴¹

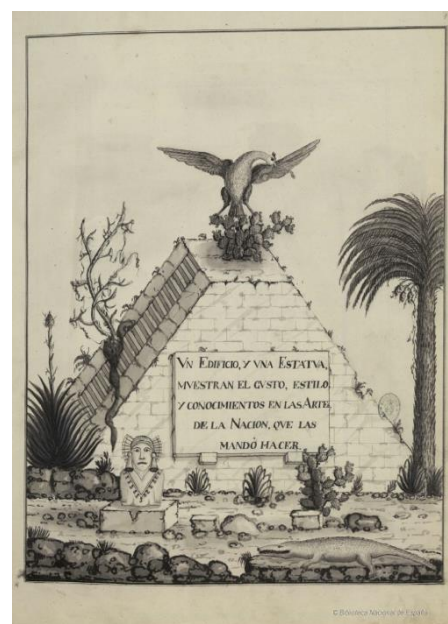


Ilustración 3 Portada Manuscrito Biblioteca Nacional de España

³⁸ Jorge Maier Allende. “La Real Expedición”.65.

³⁹ Alejandro Cerdá. Nuevos documentos 131.

⁴⁰ Jorge Maier Allende. Carlos IV y las antigüedades americanas 350-351

⁴¹ Jorge Maier Allende, “Real Expedición”.66.



- Museo Naval de España.

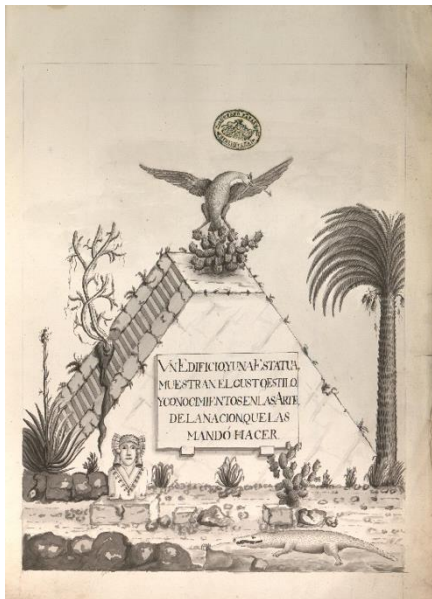


Ilustración 4 Portada Manuscrito Museo Naval

Dupaix envió varios informes sobre la Real Expedición. Uno de estos se encontró en esta institución matritense, en el cual se localizaron depositadas las 32 láminas de la expedición realizadas en tinta y aguada de la mano de Luciano Castañeda. Estas fueron descritas por el capitán en la expedición de 1805. Dicho documento fue adquirido por el Museo Naval en 1945⁴², se trata de un cuadernillo cocido por el lomo desde donde se sujetan las láminas. En la portada se encuentra escrita la leyenda “Real Expedición anticuaria practicada en el Reyno de México por el capitán Don Guillermo Dupaix.

Principal.”.

Palop y Cerdá realizaron un análisis sobre el tipo de papel empleado en los dibujos de Castañeda, en este cuadernillo encontraron que se utilizó el mismo tipo de pliego, de gran calidad, que en la edición localizada en la BNE. Este soporte proviene de una fábrica holandesa que lleva por nombre J. HONIG and ZOONEN⁴³, los autores agregan que este producto fue manufacturado a finales del siglo XVIII⁴⁴ Con esta información es posible suponer que aquellos informes se encontraban financiados por el virreinato, debido a la calidad del papel y que se pretendía enviar para que destacaran los monumentos arqueológicos. De esta manera, Dupaix evita que se detenga el flujo de fondos.

⁴² Cerdá “Nuevos documentos”.p.132

⁴³ Cerdá “Nuevos documentos”.p.132

⁴⁴ Cerdá “Nuevos documentos”.p.132



- **Museo Nacional de Antropología de México (Ms México)**

Es posible que Luciano Castañeda haya elaborado más de un original, pues se han publicado varios facsimilares, el más reciente con prólogo de Miguel León Portilla (1985). Además, existen dos versiones inéditas en el archivo histórico del Museo Nacional de Antropología, uno con dibujos completos y el otro con siete dibujos.⁴⁵ Estrada de Gerlero menciona que estos dos últimos textos no han sido analizados por Alcina Franch, Palop y Cerdá, entre otros, ni por la última reedición de la versión de Kingsborough⁴⁶ Esta autora



Ilustración 5 Portada Manuscrito Biblioteca del Museo Nacional de Antropología

hizo un breve análisis de estos dibujos y recopiló información.⁴⁷ Estrada menciona que las obras parecen que fueron arrancadas violentamente de otro volumen resguardado en la biblioteca, y apunta que no hay duda de su autenticidad, ya que encontró un manuscrito que decía: “Antigüedades Mexicanas: dibujos originales ejecutados por el Sr. Luciano Castañeda, dibujante del Museo Nacional de México, en las tres expediciones verificadas por él mismo, bajo la dirección del Capitán Guillermo Dupaix, por orden del Gobierno, para Dibujar las ruinas de Palenque y Mitla. Año 1805; Jesús Sánchez, Preparador de este Museo, 1873.”⁴⁸

⁴⁵ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 55.

⁴⁶Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Carlos III y los estudios anticuarios en Nueva España”. En. *V Centenario Arte e Historia. 1492-1992* coordinado por Xavier Moysén e Loise Noelle (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993)83.

⁴⁷ “Hay bocetos de la mano de Dupaix en el fondo Gómez de Orozco. En la colección antigua hay un portafolios completo con 147 dibujos de Luciano Castañeda y otro con ocho” en Elena Isabel Estrada de Gerlero. “Carlos III y los estudios”. 83.

⁴⁸ Elena Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 58.



Esta serie de ilustraciones están firmadas por Luciano Castañeda y fechadas en 1812. Además, hay dos dibujos de los vestigios de Mitla, de gran formato, y una “representación minuciosa de la flora local”. Por la fecha se puede afirmar que este documento es más antiguo que el publicado por Alcina Franch.⁴⁹ Quien consideraba que “correspondería al conjunto de borradores y láminas de los dibujos de Castañeda que, junto con todos los demás bienes de Dupaix, pasaron a manos de don Fausto Elhúyar a la muerte de su amigo”.⁵⁰

- **Manuscrito de Sevilla**



Ilustración 6 Portada Manuscrito de Sevilla

Como se mencionó anteriormente, se trata de una copia completa de la expedición anticuaria. Contiene 145 dibujos, y está fechada para 1820. Se depositó en la biblioteca de esta institución sevillana. Alcina Franch propone que ésta es la versión definitiva del texto, Maier, en la misma línea, señala que dicha copia fue realizada por Fausto de Elhúyar y Luciano Castañeda, poco después de la muerte de Guillermo Dupaix.⁵¹ Alcina Franch elaboró una descripción del cuadernillo, en aquel trabajo mencionó, sin entrar en

detalles, el trabajo de Castañeda: “Las láminas, que contienen los dibujos de Luciano Castañeda se hallan contenidas formando un tomo encuadernado en taflete [piel] verde, con estampaciones y filetes dorados. Las 125 láminas, en perfecto estado de conservación y protegida por papeles

⁴⁹ Elena Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix*.58.

⁵⁰ José Alcina Franch. *Arqueólogos o Anticuarios*.

⁵¹ Jorge Maier Allende. *Carlos IV y las antigüedades americanas* 350-351.



de seda...”.⁵² El autor no profundiza ni emite juicio sobre el trabajo del dibujante toluqueño. En cambio, desglosó los 91 folios de Dupaix destacando pasajes que consideró de importancia.

Palop y Cerdá, dentro del estudio antes mencionado, añadieron que posiblemente los cuadernillos ubicados en la BNE y en el MN son semejantes al aquí tratado. Incluso, afirman que el cuadernillo de Madrid tiene grandes semejanzas, como el tafilete verde,⁵³ además, el tipo de papel y el formato los llevó a concluir que fueron creados casi simultáneamente. La diferencia radica en la colocación de los dibujos respecto al manuscrito de Sevilla.⁵⁴

- **Fondo Documental Grupo Salinas**

Este cuadernillo se encuentra en el Fondo Documental Grupo Salinas, digitalizado y alojado en el repositorio virtual Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, perteneciente al Centro de Humanidades Digitales en la Universidad de Alicante. Fue elaborado en 1821.

Este compendio, es semejante al Manuscrito de Sevilla en cuanto al formato y la disposición de las imágenes. Los cambios que observo están en la colocación de las ilustraciones, el orden y tamaño, y la tonalidad de las láminas, un gris más oscuro.

También noté que hay uso del color en algunas láminas y portadillas, la portada es semejante en el contenido, sólo cambia la tipografía, y se utiliza el verde y el rojo, a diferencia del manuscrito de Sevilla.

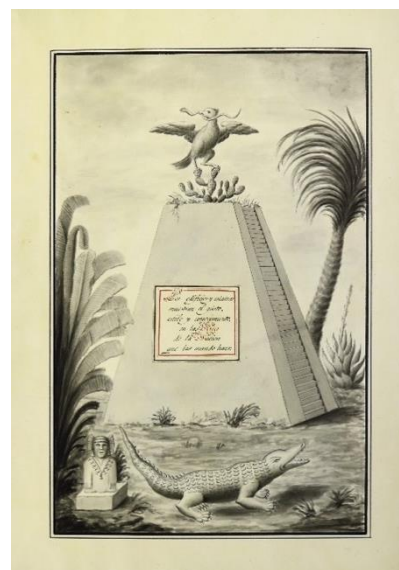


Ilustración 7 Portada FDGP

⁵² Guillermo Dupaix, Atlas de las antigüedades. 26

⁵³ Cerdá “Nuevos documentos”.p.138

⁵⁴ Cerdá “Nuevos documentos”.p.132



Al revisar este documento en el apartado del tercer viaje, destaca un cambio de letra y si prestamos atención a los números, estos están escritos a lápiz, mientras que aquellos de los dos viajes anteriores están en tinta, posiblemente no se logró terminar este álbum y así fue depositado.

En el primer guardapolvo, se encuentra un papel pegado en la parte superior izquierda: “por Francisco Acevedo en México”. posiblemente es el editor, impresor o encuadernador de esta edición.



Ilustración 8 Editor del volumen

Las litografías de la Real expedición anticuaria

- **La edición de Henry Baradère**

Esta edición se realizó gracias a que el gobierno mexicano en contacto con Lucas Alamán⁵⁵ y el Conservador del Museo Nacional de Historia y Antropología Isidro Ignacio Icaza, le entregó una copia que estaba depositada en el Gabinete de Historia Natural a Henri Baradère, misionero francés interesado en las antigüedades mexicanas. Durante su estancia en México en 1827, Baradère realizó exploraciones en Xochicalco, Tlaxcala, Mitla y Palenque, donde descubrió varias

⁵⁵ quien fue parte de los que ayudaron a fundar el Museo Nacional, además de difundir y promover el intercambio de objetos entre viajeros,



piezas arqueológicas, las cuales trasladó a la Ciudad de México. En 1828, por medio de un convenio entre Icaza y Baradère⁵⁶ se acordó un intercambio de piezas arqueológicas y la donación de “una colección compuesta de setenta pájaros de África, dieciocho de México disecados armados y colocados en sus nichos e igualmente otra de mariposas e insectos con marco y vidrio”⁵⁷ a cambio de una copia del manuscrito completo de Dupaix y de los 145 dibujos de Luciano Castañeda.

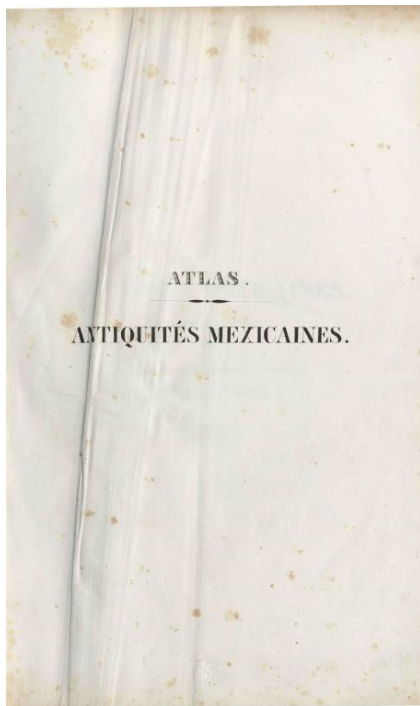


Ilustración 9 Portada Baradère

Una vez admitido el intercambio, tres años después se publicó el documento bajo el título *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordenées en 1805, 1806 et 1807 par le roi Charles IV, pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque* (Paris, 1834). Edición que incluía un discurso preliminar de Charles Farcy, impresor parisino, profesor de dibujo y miembro de la Sociedad de Anticuarios de Francia. En la dicha publicación Farcy realizó una serie de críticas a los dibujos de Luciano Castañeda.

Henri Baradère solicitó la reproducción de los dibujos de Castañeda a reconocidos litógrafos franceses, quienes de acuerdo con Josefina Palop y Alejandro Cerdá tuvieron una “extraordinaria calidad, perfecto trato de la perspectiva, y minuciosidad en el dibujo, alejándose de la técnica”⁵⁸. Esto provocó la disolución de la autoría de Luciano Castañeda. También se

⁵⁶ Elena Isabel Estrada. “el tema anticuario en los pintores viajeros”197

⁵⁷ Miruna Achim, “Setenta pájaros africanos por antigüedades mexicanas: canjes de objetos y la formación del Museo Nacional de México (1825-1867)”. En *L’Ordinaire des Amériques* 212 (2010)

⁵⁸ Josefina Palop p.137-139



señala que con las litografías se buscaba más un efecto estético que la fidelidad del registro. Por tal motivo se agregaron láminas suplementarias provenientes de la colección de Guillermo Dupaix. Alcina Franch insinúa que con la reelaboración de los dibujos “se eliminan los defectos de ejecución, pero eliminando, al mismo tiempo, gran parte de su autenticidad”.⁵⁹ Además en esta versión se incluyeron algunos estudios del historiador del arte Alexander Lenoir, así como de David Bailie Warden, cónsul de Estados Unidos en París.

Actualmente se tiene conocimiento de que al menos 75 láminas en realidad fueron “readaptadas” por litógrafos franceses. Alcina Franch sugiere que las modificaciones a los originales de Castañeda fueron realizadas por siete dibujantes que “trabajaron de manera desigual”. Estos fueron: Delaporte (77 dibujos), L. Vitasse (40), E. Robillard (39), H. Robillard (29), Vanderbuchi (9), Will de Willberg, (7) y C. Farcy (5).⁶⁰

El arqueólogo Jorge Maier anota que esta edición, preparada por Henri Baradère fue la que dio “a conocer mundialmente los resultados de la Real expedición y constituyó sin duda, un hito fundamental en la historiografía y la historia de la arqueología mesoamericana”.⁶¹

- **Edición de Lord Kingsborough**

Esta edición se realizó gracias a intercambios entre el anticuario francés Latour Allard y el gobierno de Francia. Leonardo López Luján sugiere que Luciano Castañeda se apropió de piezas

⁵⁹ José Alcina Franch. *El Descubrimiento Científico de América* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1988) 248.

⁶⁰ José Alcina Franch. *El Descubrimiento Científico de América*. Barcelona. Editorial Anthropos. 1988. p.248

⁶¹ Jorge Maier Allende. *Carlos IV y las antigüedades americanas...* p.349



escultóricas que iban a ser trasladadas a España para el monarca, pero no expone un motivo por el que Castañeda decidió quedarse con las piezas y venderlas⁶².

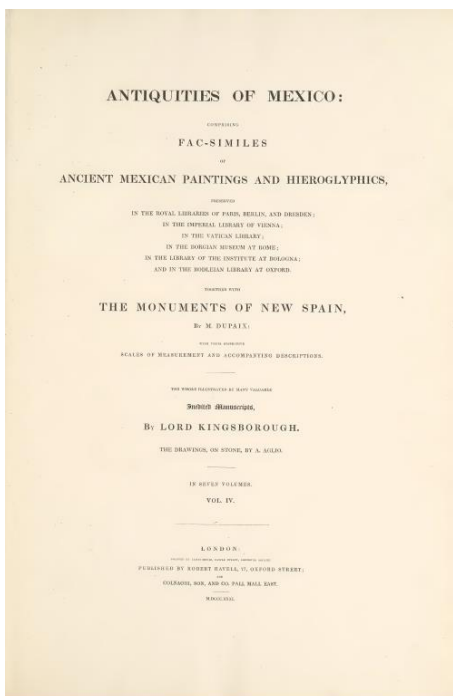


Ilustración 10 Portada Kingsborough

En los años posteriores a la independencia, México vivió un proceso de búsqueda de identidad y conformación como nación independiente, por lo que, al quedar libre de las ataduras comerciales y restrictivas respecto de los visitantes extranjeros, el nuevo país se convirtió en un punto de encuentro para relaciones políticas y económicas, donde era posible adquirir piezas antiguas para las colecciones de los grandes museos en Europa y Estados Unidos. Entre estos visitantes se encuentran Willam Bullock, Latour-Allard, Frederick Waldeck, y otros, que se destacaron por ser excelentes dibujantes,

según los críticos del siglo XIX.⁶³

En 1824, Tomas Murphy, agente y aliado confidencial francés, dejó testimonio escrito afirmando que Latour Allard le compró a Castañeda algunas piezas arqueológicas y diversos papeles de la Real Expedición Anticuaria.⁶⁴ En ese momento Castañeda estaba desempleado y atravesaba una situación económica difícil, por lo cual se vio en la necesidad de vender estos objetos en una subasta pública en la que participaron anticuarios ingleses.

Una vez que Latour Allard adquirió las piezas de Castañeda se dirigió a Veracruz y se embarcó con destino a Burdeos. Posteriormente, Agostino Aglio compró los

⁶²Leonardo López Luján y Marie France Fauvet-Berthelot, "Espionaje". 21

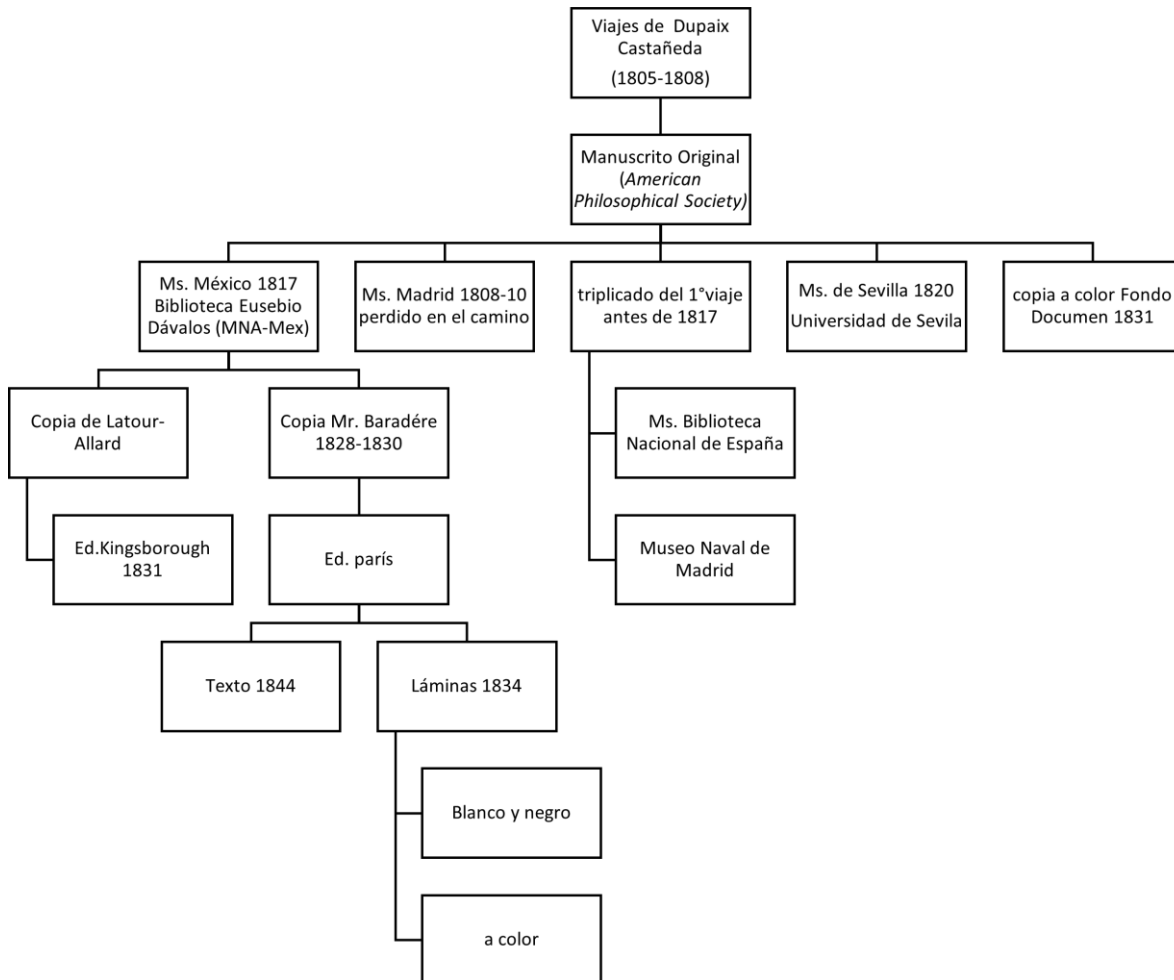
⁶³ Estrada de Grlero. *Guillermo Dupaix* 62.

⁶⁴ Leonardo López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. "Espionaje" 20-21.



documentos vendidos en nombre de Lord Kingsborough. Por otro lado, Latour-Allard intentó vender a la Corona francesa una colección de 16 figuras arqueológicas ofreciéndolas inicialmente a un precio de 200 mil francos, posteriormente en 60 mil francos, sin embargo, no consiguió concretar la venta, pues los estudiosos franceses consideraban que “había falta de calidad estética en las piezas”. Desesperado, el anticuario vendió las piezas en 6 mil francos a un vecino de apellido Melnotte, quien sí logró vender las piezas al rey de Francia, y así éstas terminaron exhibiéndose en diversos museos hasta llegar a su ubicación actual el Musée du Quai Branly⁶⁵. A continuación, mostraré el esquema actualizado con los documentos encontrados. Elemento agregado y fundamental a esta investigación es el catálogo digital y links que llevan a cada uno de los documentos.

⁶⁵ López Luján y Marie-France Fauvet-Berthelot. “Espionaje” 22-23.



Fundamentado en el esquema de Alcina Franch, partí a la búsqueda de los manuscritos o de las copias realizadas por Luciano Castañeda. Gracias al trabajo de digitalización de diversas instituciones fue posible encontrar casi el 90% del trabajo del dibujante novohispano, entre el



que destaca el manuscrito original de la Real expedición anticuaria, que contiene tanto el relato de viaje de Guillermo Dupaix como los dibujos de Luciano Castañeda. ambos están resguardados en la American Philosophical Society en Filadelfia, Estados Unidos. En aquel cuadernillo se encuentran los dibujos realizados por Castañeda, así como papeles donde hacen reproducciones de algunas figuras, calcas y otros pliegos con dibujos a escala de la pirámide de Quetzalcóatl en Xochicalco.

Esperando que más adelante se puedan encontrar o conocer los manuscritos que se usaron como base para las litografías hechas en Londres y en París, este apartado ayuda a comprender cómo es que viajaron los dibujos de Castañeda a los repositorios en los que se encuentran alojados actualmente, además de actualizar y robustecer el esquema propuesto por José Alcina Franch, de tal manera que se inicie y continúe a procesar toda esta información, ya que el estudio de estos materiales es relevante para el análisis de los inicios de la historia de la arqueología.

Un elemento a destacar es que realizo la historia de los dibujos de Luciano Castañeda, en sus diferentes versiones y movilidad dentro del entorno novohispano, así como tiempo después de la independencia de México. Muchas veces no se entiende cómo es que aquellas obras llegaron a otras partes del globo, por lo cual este apartado ayudará a comprender las redes culturales, desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Capítulo 3:

Estudio de tres piezas dibujadas
por Luciano Castañeda.





Capítulo 3: Estudio de tres piezas dibujadas por Luciano Castañeda.

En este apartado presenta cronológicamente las diferentes versiones de tres dibujos de Castañeda. Los ejemplos son de dos objetos que son de la zona denominada Altiplano Central, se trata de una figura antropomorfa que representa a Tlaloc, un teponaztle (tambor de madera) y un yugo de piedra de la zona procedente de la costa del Golfo.

Para comprender un poco más los dibujos de Luciano Castañeda proporcionaré las definiciones de las posibles técnicas y materiales que utilizó durante la elaboración de su trabajo, así como de las copias realizadas posteriormente.

A lo largo de la investigación me he percatado que se han utilizado una serie de conceptos para referirse al trabajo de Castañeda. A continuación, se reúnen una serie de términos, aquellos que aparecen con mayor frecuencia por ser los más tradicionales dentro de la historia del arte. Y que es necesario definir para comprender la obra de Castañeda.

Para referirse al trabajo de Castañeda se utilizan palabras como: álbum, boceto, colección y cuaderno, que se pueden definir de la siguiente manera:

Según el *Diccionario de dibujo y la estampa* coordinado por Javier Blas Benito⁶⁶ el álbum “es un conjunto de hojas de papel encuadradas que soportan dibujos”,⁶⁷ por lo que el manuscrito original de Castañeda bien puede considerarse el álbum de la Real expedición anticuaria.

En cuanto a boceto, el mismo diccionario define que se trata de un “estudio previo, que sirve como guía para la elección definitiva, en el cual están determinados los elementos de forma

⁶⁶ Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrena Fernández. *Diccionario del dibujo y la estampa*. (Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996).

⁶⁷ Javier Blas Benito, *Diccionario de dibujo* 22



composición etc.”.⁶⁸ Considero pertinente esta definición, ya que las obras fueron elaboradas por miembros de la Real Academia de Madrid.

Al estudiar los dibujos se puede observar el uso de diferentes técnicas, la más recurrente es la aguada que consiste “en el empleo de pigmentos diluidos bien en agua pura o bien en agua mezclada con vehículos de naturaleza variable como gomas, aceites o miel. En este sentido amplio lo define Rejón de Silva: ‘el color líquido como agua que se prepara para dibuxar y pintar.’”⁶⁹ Posiblemente Castañeda utilizó la técnica francesa conocida como *gauche* ya que esta se usaba para dibujos realizados a pluma debido a la precisión del trazo y se empleaba para la iluminación de estampas y miniaturas, que en el caso de los elementos gráficos de este dibujante pueden entrar dentro de la categoría de estampas.

En las ediciones de Kingsborough y Baradère se usó la litografía, una técnica que consiste en grabar en una piedra preparada al efecto para reproducir mediante impresión lo dibujado o grabado.⁷⁰

Al mirar a detalle algunos dibujos se nota que en algunos hay un trazo de lápiz para definir contornos o perfilar algunos detalles, aparecían elementos borrados o restos de trazos borroneados; para dar mayor detalle se utilizó la aguada, lo mismo con la finalidad de completar algunos elementos o agregar vegetales o paisajes.

Sobre este tema se propone que Castañeda utilizó la técnica del grabado para realizar los dibujos base, de tal manera que fue más fácil hacer las copias solicitadas por la Corona. Además,

⁶⁸ Javier Blas Benito. *Diccionario de dibujo* 23

⁶⁹ Javier Blas Benito. *Diccionario de dibujo* 20

⁷⁰ Consiste en utilizar como matriz una plancha de piedra caliza, sobre la cual se traza el diseño con materia grasa en forma de lápiz, carboncillo o tinta. A continuación, la piedra se baña con agua. Pasándole por encima un rodillo entintado, la grasa se adhiere a la parte dibujada y es repelida por las partes no dibujadas, donde queda descubierta la piedra bañada. Para fijar mejor el dibujo, la piedra se trata con goma arábica, mezclada con ácido nítrico diluido en agua. Lorenzo de la Plaza Escudero, Adoración Morales Gómez y José María Martínez Murillo. *Diccionario visual de términos de arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2015).



esto evitaba variaciones en los dibujos. Con la aguada, el dibujante completó detalles de las figuras creó paisajes y agregó plantas marinas y terrestres.

López Luján menciona que durante los siglos XVIII y XIX se usó la calcografía, una especie de grabado en hueco, utilizada para la publicación de escritos científicos novohispanos, ya que permitía elaborar una copia más rápida, eran más exactos y grandes al momento de imprimir y distribuir a un público más amplio.⁷¹

Ya teniendo en claro las técnicas utilizadas por Luciano Castañeda procederé a realizar una descripción del contenido de las imágenes.

- **Tláloc**

La primera obra en cuestión, del manuscrito de Filadelfia, es una figura trazada a lápiz, sombreada para dar un aspecto de tridimensionalidad. Se trata de un ser masculino por el paño de cadera que porta, y por la forma de su torso; tiene los brazos pegados al cuerpo con los puños entreabiertos, las piernas están talladas juntas y parece que están semi flexionadas. Remata en unos pies poco definidos y



Ilustración 7 Tlaloc American Philosophical Society

⁷¹ Leonardo López Luján. “Los primeros pasos de un largo trayecto: la ilustración de tema arqueológico en la Nueva España del siglo XVIII”. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid* 51:203-263 (México: 2010) 210.



un poco abultados con la intención de darle peso para mantenerse en pie.

El personaje porta una máscara que corresponde al dios nahua de la lluvia Tláloc. Se puede inferir que se trata de esta deidad por la forma de los ojos, que están enmarcados en un círculo concéntrico, además en la boca están remarcados dos colmillos y la bigotera característica de la deidad. Ésta es un tanto geométrica dejando los espacios de la boca y los dientes que están detrás de la máscara. En cuanto al tocado que usa en la cabeza, hace una especie de peinado tubular que termina en dos cuernos recargados sobre un adorno curvilíneo. Destaca la forma de la nariz, totalmente natural o humana, cuando muchas veces en el arte mexica se le representaba rectangular o no tan minuciosa. El tocado en la parte posterior de la cabeza no está tan preciso.

Esta lámina sólo muestra la figura descontextualizada sin señales de algún elemento vegetal o de paisaje, pero tiene en la parte superior izquierda anotado el número 23. En el cuadernillo se encuentra una hoja con otra reproducción de este Tláloc, pero partido a la mitad, por lo que intuyo que se trata de una copia o una calca a este dibujo. Este documento se encuentra en la American Philosophical Society⁷² y se considera el original de los dibujos de la Real expedición anticuaria, por el tipo de papel y el material con el que se realizó, además que tienen varias anotaciones a lo largo del documento.

⁷² Dupaix, Guillermo, *viages sobre las antiquedaes mejicanas*. Clasificación Mss.913.72.D92v



Ilustración 8 Tlaloc Biblioteca Nacional de España

A continuación, presento una lámina anotada como “La 24”. Se trata de una de las copias que se realizaron a solicitud del Consejo de Indias. En este caso, la obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Se puede observar la misma figura de Tláloc, pero enmarcada, sin ningún cambio aparente. Si se presta atención en la línea y el sombreado, éstos se ven más definidos. Los dedos de las manos y los pies están más marcados y contorneados. De igual manera al tocado y al rostro se le agregaron una serie de sombras para destacar la tridimensionalidad de la figura. Además,

si se presta

atención a los pies, es posible apreciar que el autor dibujó una especie de piso rocoso con vegetación.⁷³

La siguiente lámina también numerada como “La 24”, es parte del acervo del Museo Naval de Madrid, específicamente de la sección del archivo-museo Álvaro de Bazán⁷⁴. De nueva cuenta aparece Tláloc a plana completa y, enmarcado. Esta pieza es muy semejante a la anterior, pero en este caso en la parte inferior de la figura



Ilustración 9 Tlaloc Archivo Museo Naval

⁷³ Biblioteca Nacional de España. Antiquities mexicanes. Clasificación: BA/1645-BA/1646. Antigua signatura: BA/949-BA/950

⁷⁴ Archivo del Museo Naval de Madrid. Real Expedición Anticuaria practicada en el Reino de Méjico por el capitán Guillermo Dupaix Clasificación: AMN 806 Ms. 2505



se dibujó un fragmento de suelo, con líneas segmentadas, para dar la apariencia de ser tierra suelta, de la que brotan dos plantas en forma de maíz, y, además, en las orillas del fragmento de suelo se delinear una serie de helechos que definen el contorno. Otra posibilidad es que se haya representado un charco, del cual brotan plantas acuáticas, haciendo la asociación que el personaje es una deidad relacionada con este elemento. En este caso es posible identificar dos técnicas aplicadas en esta ilustración: el uso de líneas para definir las imágenes y el uso de la aguada para darle detalles y tridimensionalidad a la figura.

La foja en cuestión proviene del *Manuscrito de Sevilla*, también conocido como *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España, 1805-1808*⁷⁵, nombrado así por Alcina Franch. Las diferencias presentes radican en la reducción del tamaño de la imagen para incorporar la representación de una serpiente de piedra, también se modificó la parte baja de la efigie, que ahora muestra un pequeño soporte que separa a los pies del suelo. Por último, en la base del contorno de la página se le agrega una franja de medición que está dividida en fracciones dando un total de $\frac{1}{2}$ vara

El siguiente dibujo es una edición muy semejante a la comentada por Alcina Franch. Se encuentra en un archivo privado del Fondo Documental Grupo Salinas.⁷⁶ Los cambios se encuentran en la posición de las imágenes. En la parte superior se halla el Tláloc y en la inferior la serpiente de piedra, conservando la unidad de medida, pero sin graduación. También se cambió la numeración de las piezas.

⁷⁵ Guillermo Dupaix, *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España, 1805-1808*. 2(Madrid: J Porrúa Turranzas, 1969).

⁷⁶ <https://www.cervantesvirtual.com/obra/coleccion-general-de-laminas-de-los-antiguos-monumentos-de-nueva-espana-que-comprende-los-tres-viages-hechos-de-real-orden-1047037/> consultado el 24/08/22



Ilustración 11 Tlaloc Manuscrito de Sevilla

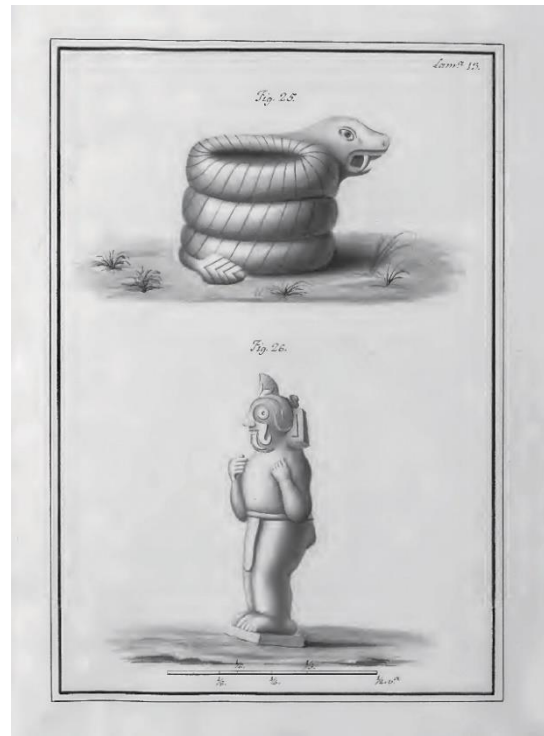


Ilustración 10 Tlaloc Fondo Documental Grupo Salinas

Otra lámina, numerada como “26”, proviene del Archivo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. La imagen repite el breve pedestal que aparece en el Manuscrito de Sevilla, el suelo se ve más terroso y con elementos vegetales que dan la idea de un contexto al aire libre.⁷⁷ En este caso, se nota el uso de lápiz grueso al momento de preparar la piedra litográfica, y al fondo del dibujo se observa la escala de la figura, aunque sin graduar.

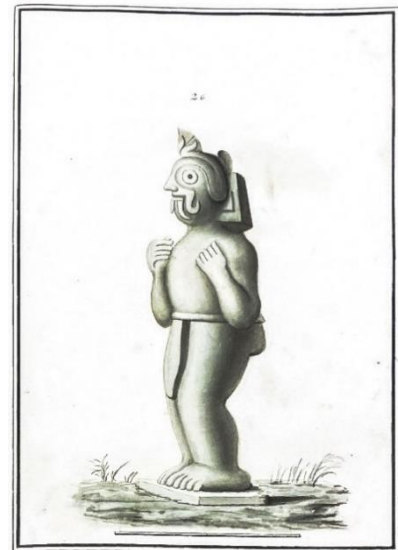


Ilustración 12 Tlaloc Biblioteca Museo de Antropología

⁷⁷ Elena Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix: precursor de la historia del arte prehispánico*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2017

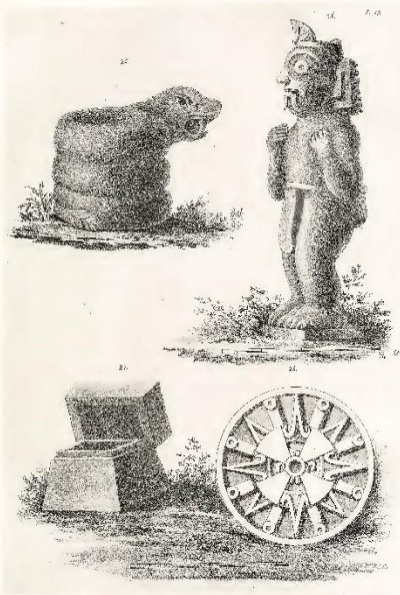


Ilustración 13 Tlaloc Litografía Kingsborough

La lámina de la edición de Kingsborough, realizada por Agustine Aglio, fue publicada en 1831⁷⁸. Como en el caso del Manuscrito de Sevilla, la imagen está numerada como 23. En este caso, Tlaloc, no ésta solo, sino que lo acompañan tres estampas. A diferencia de otras versiones, pero a semejanza de la del Museo Nacional, Aglio, saturó la figura para darle un aspecto más sólido y pétreo. En cuanto al rostro, la nariz es notablemente triangular, no tan naturalista como la que dibujó Castañeda. El remate del tocado tiene una forma similar con un adorno de hojas, y el peinado serpentino se ha convertido en una diadema.

La parte de superior de la cabeza termina en un nudo de cabello. En la parte inferior se conserva el pedestal de la versión de Sevilla, y se contextualiza en un medio al rústico con vegetación.

Por último, queda la lámina publicada en 1834⁷⁹, realizada por H. Rabillard. Aquí se observa que el autor “reflejó” la efigie, que ahora mira hacia la derecha. La figura está plasmada en una escala de grises sin blanco, además son notorias las desportilladuras y grietas para destacar su antigüedad. Por lo que se ha mencionado en la historiografía. Baradère consiguió los dibujos de primera mano del mismo Castañeda, por lo que infiero que las modificaciones son para

⁷⁸ Edward King Vizconde Kingsborough,. *Antiquities of Mexico comprinsing facsimiles of ancient Mexican paintings and hieroglyphics, preserved in the Royal Libraries of Paris, Berlin, and Dresden; in the Imperial Library of Vienna ; in the Vatican Library ; in the Borgian Museum at Rome ; in the Library of the Institute at Bologna ; and in the Bodlein Library at Oxford*. London. Henry G. Bohn,1830-1848

⁷⁹ Guillermo Dupaix. *Antiquites mexicaines: relation des trois expeditions du capitaine Dupaix ordonnees en 1805, 1806 et 1807 pour la recherche des antiquites du pays : notamment celles de Mitla et de Palenque/ accompagnee des dessins de Castañeda*. Paris. Bureau des Antiquites Mexicaines. 1834



detallar mejor las piezas y hacerlas más atractivas, más que para mejorar el trazo. También hay una edición en blanco y negro de Henri Baradère, en la que no se realizó modificación alguna en los trazos, solo cambió la tonalidad a una más grisácea.



Ilustración 14 Tlaloc Henri Baradère



Ilustración 15 Tlaloc Henri Baradère B/N

Hasta el momento no he podido localizar la pieza arqueológica que dibujó Castañeda. Dentro del catálogo de escultura mexicana que se encuentra en la Mediateca del INAH hay una figura semejante, la cual fue elaborada a partir de piedra basáltica. Otra pieza parecida se encuentra en el acervo del Museo Amparo, Puebla, que tiene una posición semejante en cuanto a los brazos y atributos, pero está muy desgastada.

Guillermo Dupaix menciona en el relato de la expedición que se trata de una figura humana, hecha de piedra volcánica, “su actitud, algo expresiva, provoca a risa; está enmascarada. No todas las estatuas antiguas deben considerarse como ídolos, es natural que entre ellas algunas



solo las tendrían como mero recreo, adorno o lujo”.⁸⁰ Dupaix, también menciona que la pieza estaba en la hacienda Santa Catalina, cerca del pueblo de Tochimilco, “en la falda oriente del volcán de Puebla, llamado por los Indios Popotepec (cerro que humea) ...”⁸¹. Gracias a estos datos es posible saber la ubicación de la escultura al momento de ser dibujada por Castañeda.

Yugo

En las siguientes imágenes ya no haré una descripción del documento para evitar la redundancia de las descripciones. A partir de este momento, procederé a llamar los manuscritos por su lugar de depósito: American Philosophical Society (APS), Biblioteca Nacional de España (BNE), Museo Naval de Madrid (MNM), Manuscrito de Sevilla (MS), Fondo Documental Grupo Salinas (FDGP), Biblioteca Museo Nacional de Antropología (BMNA), Kingsborough y Baradère

Guillermo Dupaix narra que la pieza de jaspe verde claro fue encontrada en la villa de Acultzingo en Veracruz, pasando por Orizaba y Chapulco; “su escultura manifiesta un alto relieve trabajado con mucha prolijidad y simetría, y cada una separada tienen una vara de alto, y media de ancho. Su figura es algo ovalada y reunida por sus extremidades formando una especie de óvalo prolongado”.⁸² Dupaix comenta también que “es necesario el recurso de la delineación de ellas, cuya vista satisface más que las descripciones más prolijas.”⁸³

⁸⁰ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 249.

⁸¹ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 149.

⁸² Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 246.

⁸³ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 246.



La talla se encuentra actualmente en la sala “costa de Golfo” del Museo Nacional de Antropología. Aunque Castañeda no realizó a detalle la copia de lo que se encuentra grabado en la piedra, no hay duda de que se trata del mismo objeto.



Ilustración 16 Yugo Sala Costa del Golfo

En el dibujo depositado en la **APS** cuya numeración es cinco (nº5), se incluye una anotación de medidas: “ancho $\frac{1}{2}$ v.”, varas, y “4, dedos” y de “alto $\frac{1}{2}$ ”. La imagen está hecha con anotaciones que el artista hizo para darle una medida al objeto, para el trazo realizó un delineado a tinta por medio de líneas rectas y curvas de tal manera que elaboró el contorno del yugo. También dibujó una base rectangular con la cual se ayudaba a mantener de pie la pieza arqueológica. Sin realizar mucho detalle, por medio de la aguada realizó el contorno, el sombreado y le dio volumen a la pieza. Dentro del ángulo interior del yugo realizó por medio del lápiz, un sombreado que le da una textura rugosa, realizando así un aspecto

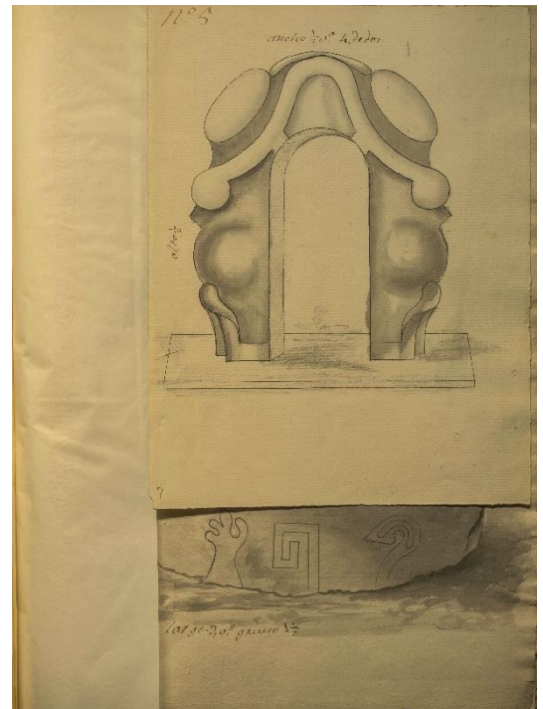


Ilustración 17 Yugo APS



tridimensional de la figura representada. Por último, quisiera destacar que por medio de sombreados en la parte inferior del dibujo, logró transmitir una profundidad de la pieza. Como se mencionó anteriormente, Castañeda no hizo registro de los elementos esgrafiados de la piedra.

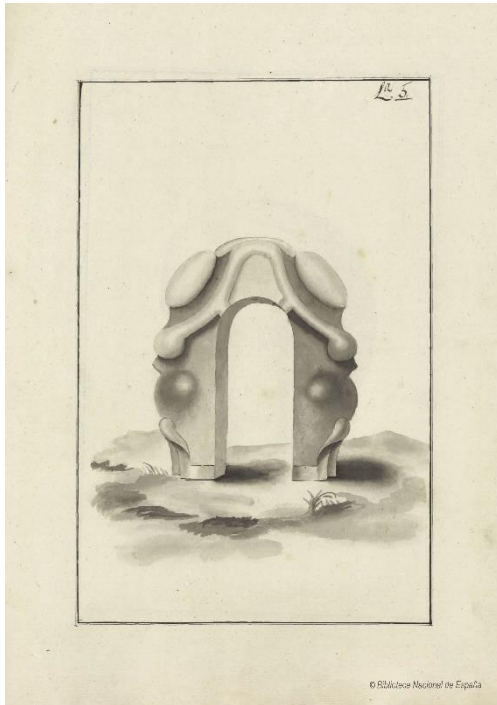


Ilustración 18 Yugo BNE

En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España se conserva el número cinco, pero se le agregó la palabra Lámina (L^a), y se le acondicionó un contorno rectangular a la imagen que la enmarca. Se nota un doble trazo dentro del marco, una línea más delgada y clara, y otra más oscura y gruesa. En esta figura se nota el rasgo más exacto y un delineado más uniforme, permitiendo la delimitación de los óvalos y partes lobulares más redondeadas y definidas.

También se aprecia la profundidad del tallado en la piedra con mayor diferencia por medio de tonos oscuros y semiclaros, de tal manera que se nota una tridimensionalidad. Aunado a esto, se mantienen los rasgos semejantes en cuanto a tamaño y forma de representar el yugo. Un cambio notorio se observa en la base del yugo, pues se eliminó el soporte y se dibujó un contorno de tierra con elementos de pastura y un brote para dar este contexto de la naturaleza.

En el manuscrito del Museo Naval se encuentra el dibujo del yugo muy semejante al mencionado anteriormente, los cambios radican en el sombreado y coloreado de la estampa, no obstante, las partes más sobresalientes o que denotan tridimensionalidad se dejaron en blanco con un ligero oscurecimiento en gris para reforzar el efecto de volumen y en la base de la figura se retoma el pedestal rectangular del dibujo original (APS).

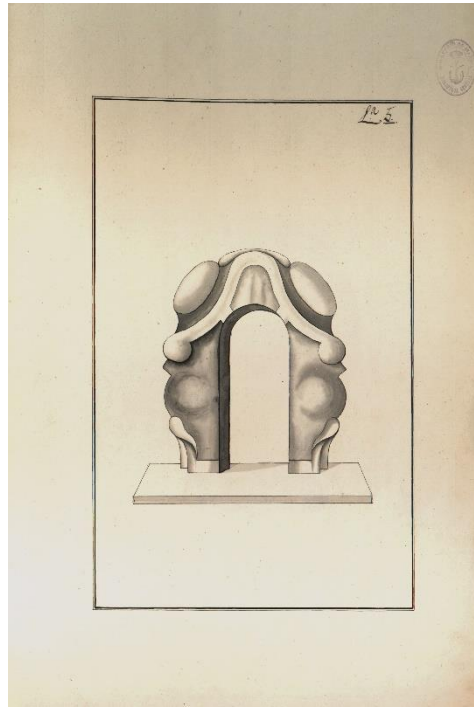


Ilustración 19 Yugo AMN

En el Manuscrito de Sevilla, cambia la forma de representación y numeración del yugo, pues tiene escrito Lamina tercera (Lam.ª 3ª) y la pieza tiene el número 6. Utiliza la mitad de la plana, y se acompaña de un petrograbado en la parte inferior. En este bosquejo se intentó hacer un corte transversal de la pieza, de tipo científico, en el cual la rompen a la mitad y muestran dos vistas del objeto. Del lado izquierdo tenemos el dibujo del yugo figurado con anterioridad solo en tonalidades más oscuras con la notación A, mientras que del lado izquierdo se tiene una vista frontal del objeto con la notación B. El artista trató de representar las volutas y muescas de la piedra con sus contornos como si



Ilustración 20 Manuscrito de Sevilla

estuviera viendo la pieza de frente. El fondo está figurado con una mancha gris pintada para



darle una perspectiva de piso a la imagen, en la parte inferior están las escalas de medición antes mencionadas.

El manuscrito localizado en el Fondo Documental Grupo Salinas es semejante al encontrado al manuscrito de Sevilla, los cambios que se hacen en dicho documento consistieron en la eliminación de las notaciones de escala de la figura, además se le añadió un suelo más pedregoso o con mayor textura, y se le numeró con el numeral 6 en la parte superior del marco. También, se marca el lugar de origen de la pieza “Un Peñasco en Orizaba”. Tal como se mencionó al principio del texto, Castañeda y Dupaix encontraron estos objetos en una villa cercana a Orizaba.

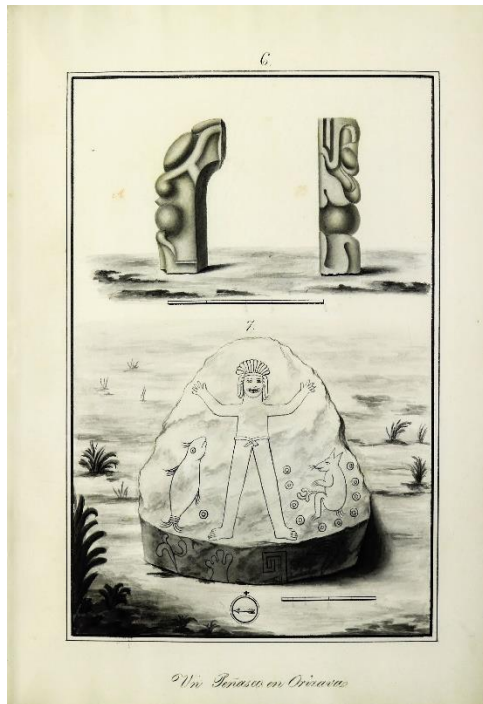


Ilustración 21 Yugo Fondo Documental Grupo Salinas

Luciano Castañeda se formó en la Academia de San Carlos casi desde sus inicios, al respecto López Luján menciona que “el dibujo científico del siglo XVIII recibe su mayor impulso, en 1788, con la creación de la Escuela Provisional de Dibujo en la Casa de Moneda y



en 1803, con la fundación de la Real Academia de las 'Tres Nobles Artes de San Carlos'.⁸⁴ Además, también menciona que gracias a esta profesionalización surgieron expediciones de corte científico y arqueológico, porque se les enseñó a los alumnos a realizar dibujos y estudios de carácter científico debido al periodo ilustrado en el que estaban inmersos. De tal manera, que es posible suponer que Castañeda tuvo, dentro de su formación, algunas lecciones de dibujo científico, ya que se aprecia el corte que realiza dentro de estas versiones, basando esta idea en las expediciones botánicas que se realizaron en el continente.

En el fondo documental de la Biblioteca Eusebio Dávalos Hurtado, ubicada dentro del Museo Nacional de Antropología, se encuentra la versión del Yugo en formato media carta, como las versiones antes mencionadas, de forma completa como en el dibujo representado en

el manuscrito de la APS. El yugo, al igual que en los manuscritos de Sevilla y FDGS; está dividido en dos, pero en este caso se colocó el bosquejo de una cabeza de piedra vista de perfil. El grabado descrito conserva el número 5 en la parte superior, se observa que en el momento de realizar los sombreados y detalles de la escultura se le dio un aspecto más sólido, eliminando algunos contrastes de blanco en la sección inferior de la figura, así como detalles de contornos que marcan diferente

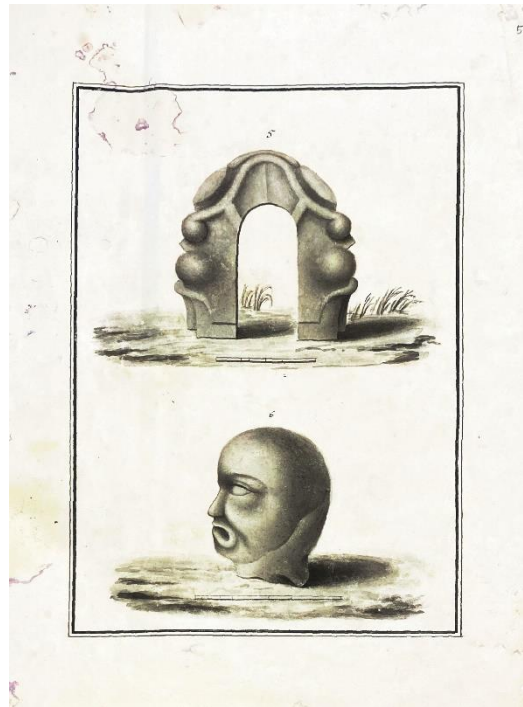


Ilustración 22 Yugo Manuscrito Biblioteca Museo de Antropología

profundidad en el tallado. Esta obra sigue el aspecto de tridimensionalidad en las líneas de

⁸⁴ Leonardo López Luján. "Los primeros" 223



contorno más claras. En la porción inferior se mantiene la escala de medición, y el suelo de tierra, pero le delinear unos elementos de pasto en el segmento posterior del yugo.

En la edición realizada por Kingsborough se retoma el corte anatómico del Yugo, es decir el mismo que en la lámina del MS y del FDGS. En este caso, se observan dos perspectivas de la figura, del lado izquierdo se mantiene la vista frontal, mientras que del lado derecho se realizó una perspectiva frontal, conservando la escala de medición, el número 6 y la inscripción “Lam.3” de las versiones anteriores. Esta versión le agrega un fondo de vegetación en las partes inferiores del yugo, lo que genera la idea de que dicha hierba creció alrededor de la figura. Debo añadir que solo se marca un pequeño espacio de suelo que une al yugo cortado.

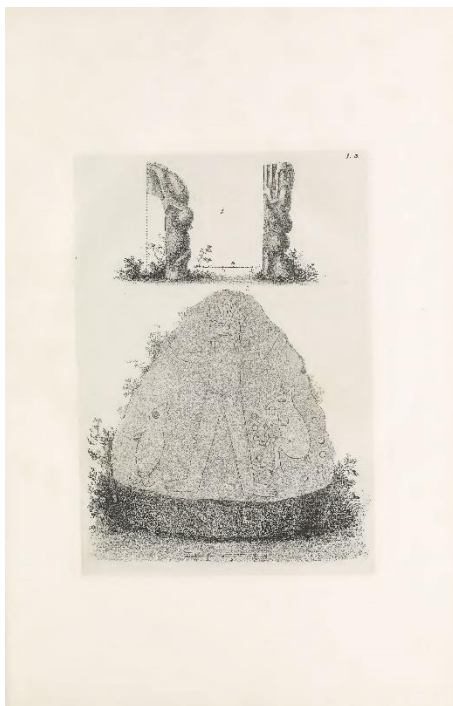


Ilustración 23 Yugo Kingsborough

Por último, la edición de Baradère es la más allegada a la versión original, pues en aquella se muestra en una plana completa el yugo con las tonalidades y claro oscuros de base, sin hacer



gran detalle en los relieves de la figura, más que de los círculos y óvalos que se ven. Esta versión intenta poner al objeto retratado en un color grisáceo con marcas o muescas más oscuras para determinar que es una escultura pétrea. Está numerada con un numeral 5 y mantiene la escala en varas, además contiene un breve escrito en francés que dice “ou un pied et demi”, es decir un pie y medio.

En la base de la litografía se encuentra la leyenda “H. Robillard d’après le dessin original de Castañeda” (H. Robillard a partir del dibujo original de Castañeda) quien es el litógrafo que realizó la copia de los dibujos de Castañeda para esta edición. También está la leyenda *Lith de Engelmann* (Litografía de Engelmann), quien fue el que elaboró la reproducción en litografía para el trabajo de Baradère.

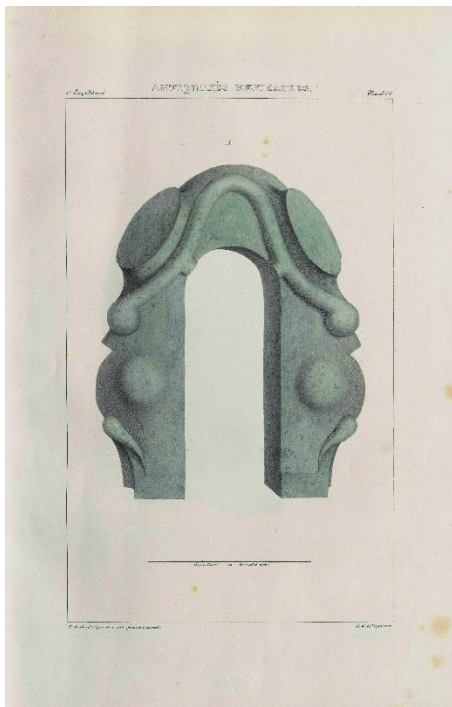


Ilustración 25 Yugo Baradère

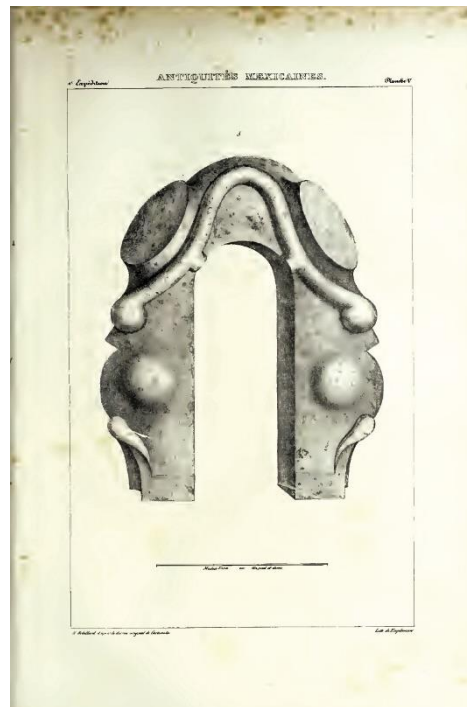


Ilustración 24 Yugo Baradère B/N



- **Teponaztle**

A este instrumento se le conoce como *teponaztle* o *Teponaztli*, el *Diccionario del Español de México* se refiere a este objeto como “idiófono⁸⁵ de origen prehispánico, consistente en un tronco ahuecado y cerrado por sus dos extremos, que lleva a los lados, diametralmente opuestas, dos lengüetas cortadas en su superficie, las cuales producen vibraciones distintas; se toca horizontalmente, golpeándolo con un par de baquetas forradas de hule.”⁸⁶

El *teponaztle* se encuentra en exhibición dentro de la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México, esta pieza forma parte de la exposición permanente de dicha sala. Respecto a este artefacto, considero prudente destacar el estudio Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza⁸⁷ pues dicho artículo realiza una descripción iconográfica del objeto, además de analizar su tamaño y el sonido emitido por el instrumento. Los autores consideran que esta



Ilustración 26 Teponaztle Sala Mexica

⁸⁵En la versión original dice “tambor”, Pilar Regueiro Suárez, comenta que a este instrumento se le conoce como idiófono porque la vibración de las lengüetas y el cuerpo producen el sonido; si fuera un tambor contaría con una membrana.

⁸⁶Diccionario del Español de México (DEM) <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C., [6 de septiembre de 2022].

⁸⁷ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. “Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas”. En *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* 25 VIII (1933), Cuarta época. (1922-1933)



pieza “es el ejemplar de talla más hermosa que posee el Museo Nacional, de mejor conservación, de sonidos más puros y de sonoridad perfecta”.⁸⁸

Dupaix cargó de elogios a esta pieza diciendo que “está aún en bellísima conservación y digno de mayor aprecio”⁸⁹, posteriormente añadió que es tan admirable este instrumento “que únicamente su dibujo puede satisfacer sin duda alguna mejor que la explicación la más extensa o prolija”⁹⁰, de tal manera que incluyó la importancia de los dibujos de Castañeda para poder observar con gran detalle la manufactura del arte indígena.

Al describir el instrumento musical, el Capitán mencionó que en la pieza “Se ve una figura humana, tendida longitudinalmente, cargada ó vestida de unos adornos extraordinarios”⁹¹ y agrega la siguiente descripción:

La cabeza, algo joven sin vello, tiene sus adornos, trenzas y especie de diadema, y está bien proporcionada; la mano izquierda lleva una cosa no fácil de atinar, lo que representa una flor o planta. Los pies tienen sus calzados con sus lazos; tiene bastante bien, vista de perfil, la figura de un barco con su popa y proa. Le nace de la ternilla una figura curva, y otras dos figuras circulares de las ventanas. Las orejas tienen en el pulpejo dos anillos: están bien contornadas y concierta gracia. Tiene un collar y remata debajo de la barca con un lazo bien expresado. En el vientre o base, se advierten cuatro agujeros para introducir algún cordel para llevarlo o colgarlo. Puede ser una esfinge egipciaca, representa un símbolo que alude a los ritos de esta antigua nación.⁹²

Castañeda y Mendoza realizaron una descripción semejante a la de Dupaix, destacaron los mismos atributos, logrando identificar las figuras mediante un estudio iconográfico llegando a la siguiente conclusión.

⁸⁸ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. “Los teponaztlis” 9

⁸⁹ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 280.

⁹⁰ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 280.

⁹¹ Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix* 280.

⁹² Estrada de Gerlero. *Guillermo Dupaix...* p. 280



Según nuestro parecer, la talla de este teponaztli representa uno de los cuatro jefes de los cuatro grandes calpulís (barrios) en que era costumbre dividir las ciudades de las culturas precortesianas. Estos cuatro jefes principales lo eran también del Ejército en tiempos de guerra y, según el Códice Mendocino, se llamaban el TLACOCHCALCATL, el TEZACOACATL, el TECOYAHUACATL, y el TECUILTECATL, en México, y sólo eran TECUHTLIS en Tlaxcala.

Se reconoce que la talla representa a uno de los cuatros jefes por el tocado (QUETZALALPILLONI, véase Libro de los Tributos, págs, 21 y 25 del Códice Mendocino) que consiste en dos borlas y dos largas colas, formadas de vistosas plumas que penden, atadas por un grueso cordón, del cabello, cuidadosamente recortado en la frente y en las sienes, al estilo de Tlaxcala ; así como por el cordón grueso y la borla colgante (TOZCOLOLLI) que el guerrero lleva en la cintura, formando parte de la divisa; y también porque. el cordón lleva encajada una hacha (TEPUSTOPILLI) cuyo mango está formado por la defensa terrible del pez sierra, atributos todos ellos pertenecientes a personajes de alta categoría, como eran los jefes de los cuatro calpulís. Probablemente la flor que lleva en la mano izquierda, debajo de la barba, tenga alguna relación con el dios de las Danzas (MACUILXOCHITL).

El jefe guerrero que representa este teponaztli tiene los ojos con incrustaciones, y huellas en la boca, también de incrustaciones⁹³

Como se observa en las citas, ambos estudiosos llegaron a las mismas conclusiones sobre la figura del tallado y la importancia de reproducir la imagen, además que hicieron énfasis en la conservación del instrumento, que perdura hasta nuestros días. he de destacar que ambos escritos se complementan en cuanto a la información gracias a las descripciones hechas y a los dibujos publicados por este grupo de estudiosos.

También, Castañeda y Mendoza mencionan que este texto fue citado y dibujado en “*Antigüedades Mexicanas* de Lord Kingsborough,”⁹⁴ como se puede observar en este texto de 1933, no se tiene conocimiento de las otras versiones de los dibujos de Castañeda, y añaden que

⁹³ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. “Los teponaztlis”.9-10.

⁹⁴ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. “Los teponaztlis”10.



en el libro *The Wood-Carver's Art in Ancient Mexico* publicado en 1925 de Marshall H. Saville, se apunta lo siguiente: “quien dice respecto a este teponaztli que "el primero que lo dibujó fué Dupáix, habiendo sido visto por Branz Mayer en la Sala de Antigüedades de la Universidad de México”,⁹⁵ dando como autor de las ilustraciones a Guillermo Dupaix y no a Luciano Castañeda, de tal suerte que de nueva cuenta el dibujante toluqueño queda de lado en la historiografía elaborada durante el siglo XX.

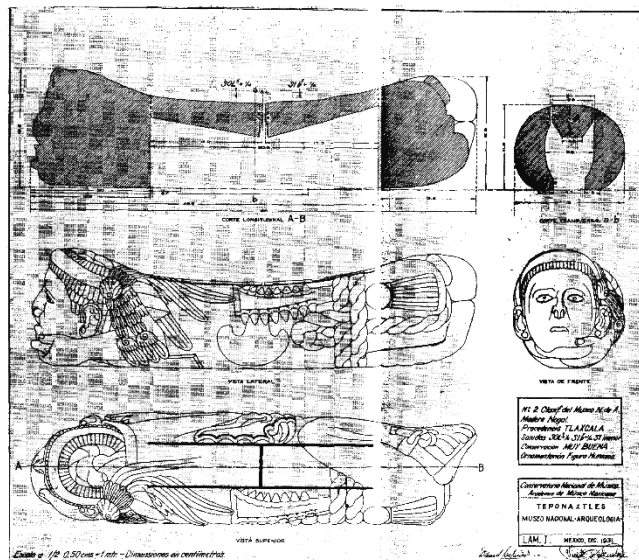


Ilustración 27 Estudio de Castañeda y T. Mendoza

Tal como hice en los apartados anteriores, ahora realizaré una descripción de los dibujos del idiófono conocido como “Teponaztli de Tlaxcala”.

El manuscrito de la *American Philosophical Society (APS)* presenta este instrumento en tres fojas, todas con el número 10 arriba del instrumento musical; cada pliego muestra una perspectiva del instrumento, vista frontal, y dos vistas laterales diferentes, (lado izquierdo y derecho del objeto). La primera foja está dividida a media plana, en la parte superior se dibujó una

⁹⁵ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. “Los teponaztlis” 10.



vasija y en la parte inferior se encuentra el *teponaztli*, mostrando una cara humana observando fijamente hacia el frente, con los ojos y nariz bien delineados, mientras que la nariguera solo coloca dos círculos, confundiendo con la comisura de la boca, y mostrando la boca semiabierta.

En la parte superior se encuentra tallado el cabello con una banda en la cabeza, mientras que en la parte inferior surge una mano sosteniendo una especie de plato en la cual está recargada la barbilla. En las partes exteriores se observan las orejas con aretes circulares y en la parte superior unas líneas curvas en forma de “w” que parecen adornos de la oreja que sirven de decoración. Como base del objeto Castañeda dibujó un segmento de tierra, y se observa debajo del coloreado la palabra “teponascle” escrita a lápiz.

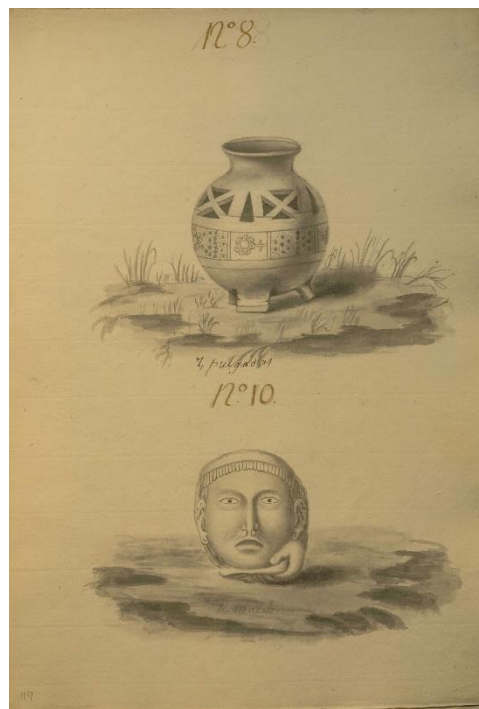


Ilustración 28 Teponaztli APS foja 1

En la segunda foja continúa apareciendo el número 10, procedo a describirla de izquierda a derecha. Se inicia con una vista de perfil de un rostro masculino donde se muestra detalladamente la nariz con una perforación en el septum, mostrando la boca semiabierta con



los labios perfectamente delineados, una mano detallada con la uña marcada sosteniendo un plato en la parte inferior, y en la superior el cabello del personaje se halla un adorno elaborado con una banda a la mitad del cabello que remata con un tocado de caracol con plumas, de diferentes formas y tamaños, que cubren la parte frontal del teponaztli.

En la parte media se observa la ranura de las lengüetas ubicadas en la parte superior, en el cuerpo se observa un hacha en forma de “U” y sobrepuesta un rostro de pez sierra. Se puede identificar dicha especie porque se han encontrado restos marinos de aquel animal en los entierros del Templo Mayor de Tenochtitlan. La figura remata con una cuerda que da la apariencia de rodear todo el cuerpo del instrumento, terminado en una borla que puede ser el final de la cuerda. Para darle un contexto o suelo a la imagen se utiliza un sombreado, y en la parte final del umbroso se colocó la glosa: “largo $\frac{1}{2}$ v.a (media vara).



Ilustración 29 Teponaztli APS foja 2

En la última foja donde sale el *teponaztli*, de igual manera de izquierda a derecha, se observa al inicio de la figura el tallado de un pie con unos *caclis* atados al tobillo con adorno. El personaje se encuentra de rodillas, se observa la pierna flexionada y la parte baja de la espalda



recargada sobre los tobillos, a la altura de la rodilla se observa un amarre posiblemente del braguero del personaje, más adelante tiene una garra, posiblemente de Tlaltecuhltli, deidad nahua relacionada con la tierra, y se observa en la parte superior del objeto la ranura de las lengüetas.

En la punta es posible observar el brazo del personaje, el cual está esculpido, además, alrededor del cuello destaca la presencia de un collar de plumas, finalizando la obra está la cara del personaje cuyas orejas están adornadas; en la sección del rostro destacan la nariz y la boca perfectamente delineadas, aunado a lo anterior se ve parte del tocado en la parte superior de la cabeza. Para poder dar profundidad a las imágenes utilizó la técnica del claroscuro por medio del uso de lápiz de carbón, mientras que para el fondo se optó por la aguada.



Ilustración 30 Teponaztli APS foja 3

En los cuadernillos de Biblioteca Nacional de España y del Museo Naval de Madrid solo se conservan las partes manuscritas y los dibujos de la primera expedición. El *teponaztli* pertenece al corpus de imágenes del segundo viaje, razón por la cual no es posible comparar dicho material.



En el Manuscrito de Sevilla, cambia la numeración, fig.(figura)138, ya la lámina número uno es el primer dibujo de la primera expedición. En la parte superior izquierda tiene escrito “lam. ^a 57”, debo señalar que la numeración va cambiando, dependiendo el formato en que se acomodan los grabados. La distribución del *teponaztli* pasó de ser uno por foja a los tres dibujos acomodados en una sola; se le agregó la notación “F,G, H” a cada uno de las caras del objeto y al final se añadió una escala de medición de media vara.

A simple vista no se realizaron muchos cambios, en la parte frontal se observa una mejor definición de la boca y nariz, así como un mejor trazado de la perforación del septum. El plato que sostiene pierde forma y volumen, de tal manera que parece una línea debajo de la barbilla del rostro representado. Mientras que las perspectivas G y H no se muestran grandes cambios más que de tonalidad en el sombreado.

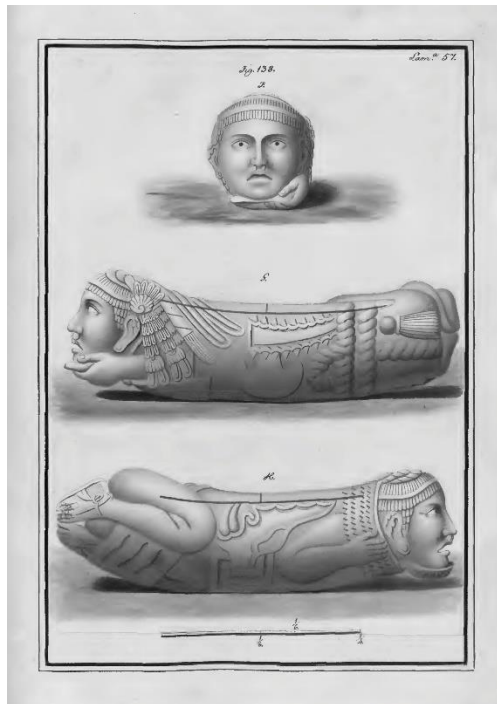


Ilustración 31 Teponaztli Manuscrito de Sevilla



En la publicación depositada en el Fondo Documental Grupo Salinas, la disposición de las vistas del idiófono cambia respecto al manuscrito descrito anteriormente. Se coloca primero la vista con el rostro viendo hacia la izquierda, debajo de éste se encuentra el perfil frontal y al final colocan la perspectiva que muestra el pie de lado izquierdo. Se añadió en tinta el número 133 en la parte superior frontal, y en los dibujos laterales se inscribió una letra “b y c”.

Al realizar un acercamiento a las graffías se observan borrados el 133 y las letras b y c, por lo que considero que se cambió el tamaño para darle mayor espacio a las imágenes.

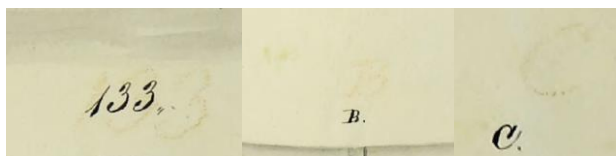


Ilustración 32 Teponaztle FDGS

Las figuras parecen muy semejantes solo cambian detalles en el rostro, se nota el personaje con una expresión más agresiva, los labios marcados con mayor detalle, haciendo notar el delineado, el dibujante colocó mayor énfasis en los ojos, no solo es un punto, remarcando el iris, sino que se le da la corrección y realizó una pupila bien dibujada, lo cual dista del instrumento original que solo tiene un punto negro en la incrustación de concha.

En la figura con la notación “c” el artista detalló con mayor precisión la parte inferior del *teponaztle*. A diferencia de las versiones anteriores, se ve el segundo pie, con su rodilla, y unas líneas que parece que cubren parte del pie del fondo. Por último, se coloca la escala de medida que $\frac{1}{2}$ vara.



Ilustración 33 Teponaztli FDGS

En el manuscrito de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología de México, cambia la disposición de las imágenes, se divide en dos fojas el *teponaztli*. En la primera se utiliza media foja para colocar la vista frontal del instrumento, el cual tiene el número 119. Dependiendo la disposición de los objetos cambia la numeración, 10, 138, y ahora el 119, por lo cual no es



posible determinar una constante en la numeración del objeto, pues depende la edición y la colocación de los objetos en las fojas de los manuscritos.

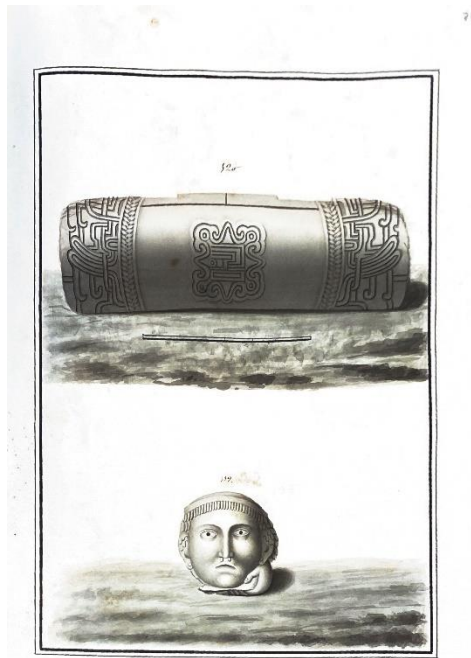


Ilustración 34 Teponaztle Manuscrito Museo de Antropología Foja 1

Además, en este cuadernillo la numeración está salteada, ya que se ponen juntas las vistas del instrumento, la lateral tiene el número 125, mientras que el *teponaztle* de la página anterior es el 119. En la vista frontal hay un cambio en la expresión del personaje debido a que se le dibujó la boca cerrada, o el sombreado es tan claro que parece que la boca está cerrada, cuando en las versiones anteriores y la original se encuentra abierta. En los dibujos de los laterales se le muestra con la boca abierta. No se notan grandes cambios en la figura, solo que en la parte superior el pie inferior se encuentra delineado de manera esquemática. Se colocó el fondo con aguada, abarcando la mayor parte de la pieza, dando un aspecto sólido. Fuera del marco que delimita los objetos, se puso la escala de $\frac{1}{2}$ vara.

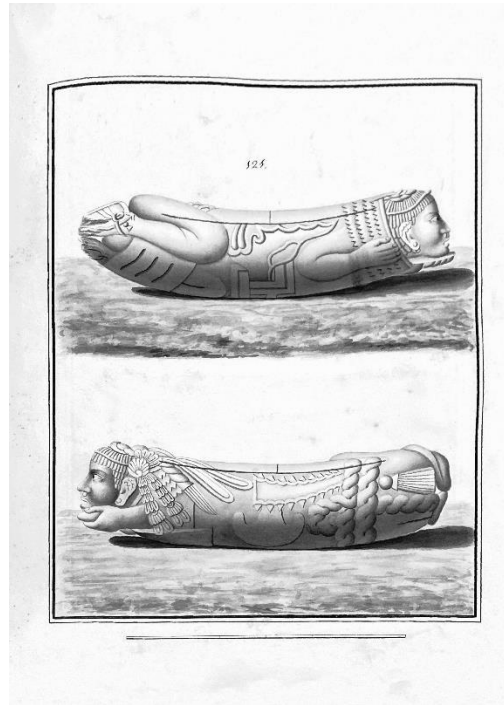


Ilustración 35 Teponaztle Museo Nacional de Antropología foja 2

En el libro de Lord Kingsborough se presentan las litografías del teponaztle colocando en toda la plana los tres dibujos del mismo instrumento en el siguiente orden: la vista frontal, vista lateral con cabeza a la izquierda y vista lateral con cabeza a la derecha. Considero que es una litografía por el tipo de textura que se observa en las imágenes, es decir, se utiliza una piedra calcárea para trasladar la imagen al papel. Esta plana tiene el número 128, y es la lámina 55 (L.55), siendo parte de la litografía, destaca que ya no se utiliza pluma como en las anteriores. Como es constante en este instrumento no se encuentran muchas modificaciones de la figura, se mantienen los detalles del rostro, tanto la boca abierta como el delineado de los labios, los ojos en punto y el contorno de los demás símbolos.

Los cambios se encuentran en el tercer dibujo, ya que no muestra el pie inferior, en su lugar se puso una voluta con un sombreado y puntos negros. En la parte del fondo se le agregaron en la vista frontal elementos de pasto y plantas para darle un entorno al aire libre,



mientras que en los otros dos dibujos solo le añadió un sombreado para darle tridimensionalidad a la figura. Al final del tercer dibujo se colocó la medida de $\frac{1}{2}$ vara que se pierde por el sombreado de la imagen.

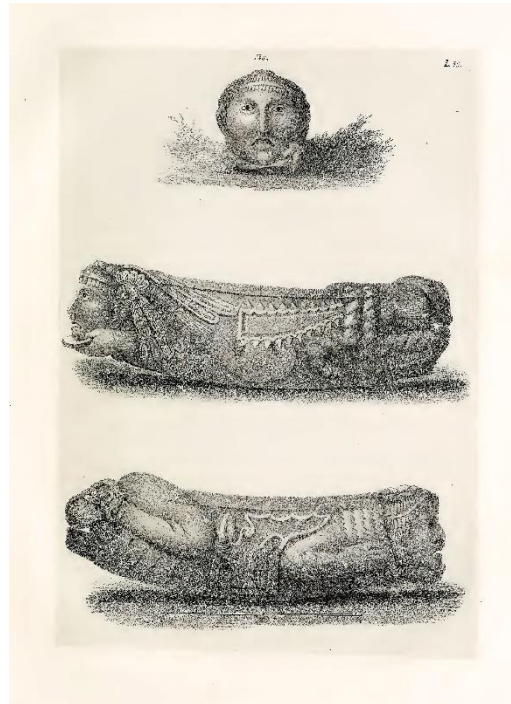


Ilustración 36 Teponaztli Kingsborough

En la edición de Baradère, como se ha comentado anteriormente se realizaron dos versiones, una a color y otra en blanco y negro, sin cambios entre una y otra. En estas litografías la colocación de las perspectivas se asemeja a la versión de Sevilla y del FDGS, al tener la vista frontal en medio, cambiando solo la de la cabeza a la izquierda colocándola en la parte inferior y la que se observa la cabeza del personaje a la derecha en la parte superior. En la sección superior tiene la numeración 121, que sigue siendo distante a las numeraciones de las copias y a la edición anterior, también en la misma ubicación se colocó el número de lámina “*Planche LXIII*”.

No se realizaron grandes cambios en las figuras, que han sido representadas. Al tener color, algunos detalles se pierden, por ejemplo, un poco la profundidad de los grabados o el



contorno de algunas figuras como los detalles del calzado. Tampoco realizaron el dibujo de la pierna inferior, solo colocan el remate de la figura que parece un atado, la segunda pierna se ve ligeramente delineada, pero se pierde ante las demás figuras. En la parte inferior izquierda del recuadro que enmarca las litografías se encuentra la siguiente leyenda: “Will de Wilberg. Sobre del dibujo original de Luciano Castañeda (Will de Wilberg. d’apr. Le dessin original de Castañeda), y del lado opuesto se lee: Litografía de Thierry Frerés sua de Engelmann.(Thierry Frerés con Engelmann)

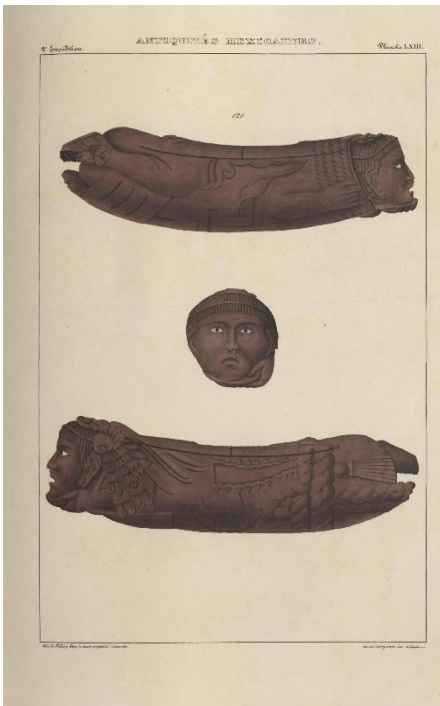


Ilustración 37 Teponaztles Baradère



Ilustración 38 Teponaztles Baradère B/N

La comparación de estas imágenes ha servido para conocer el acervo de los dibujos de Luciano Castañeda, desde el trazo, la forma de representarlas, elementos que se pudieron agregar o eliminar posteriormente y las modificaciones hechas en las diversas fojas de una misma figura. También ha permitido encontrar la conexión que se menciona de los objetos que se encontraron y se llevaron al Museo Nacional provenientes de la Real Expedición Anticuaria como el *Teponaztles*



de Tlaxcala que se encuentra actualmente en la Sala “Mexica” del Museo Nacional de Antropología, y el Yugo proveniente de la Sala “Costa del Golfo” del mismo museo. Por desgracia no se ha podido encontrar la figurilla de Tláloc, lo cual habla también de la catalogación y clasificación de las piezas que se ha ido modificando con el paso del tiempo, además de la problemática de la migración de los objetos del Museo Nacional de las Culturas a la sede actual, en Chapultepec.

Otro aspecto que me gustaría destacar de este apartado consiste en la forma en que el mismo dibujante experimenta con el acomodo de la pieza y se eliminan detalles o se cambia la forma de expresar el objeto. En el caso del yugo que se realiza un corte transversal para poder observar la figura desde diferentes ángulos, un dibujo científico o como el artista o los litógrafos agregan vegetación, de manera coloquial, a su antojo para hacer notar que son piezas que se encuentran fuera de las ciudades novohispanas o se encuentran perdidas en las vegetaciones.

La posibilidad de reunir y cotejar todas las copias de obra de Castañeda hasta ahora conocida permite observar que las láminas denominadas Filadelfia, Biblioteca Nacional de España, Museo Naval y Manuscrito de Sevilla, están relacionadas, ya que son muy semejantes en cuanto a la reproducción del dibujo, distribución de los elementos y la calidad del papel, además se nota que es la caligrafía de la misma persona que colocó la numeración. En el caso de Filadelfia, resalta la presentación de otra caligrafía. Por la digitalización no se puede observar la base de la figura del original, pero en el caso del museo naval se le puso una base acuosa mientras que en la de la Biblioteca Nacional de España se le puso una base rocosa. Por lo que es plausible afirmar que el artista jugó con los fondos de las imágenes.

En un segundo grupo agrupé el Manuscrito de Sevilla, el del Museo Nacional de Antropología, el Kingsborough y el de Baradère. En las cuatro figuras la numeración es igual, moviéndose tres lugares respecto al original, y dos en los casos de las versiones resguardadas en



la Biblioteca Nacional de España así como en el Museo Naval. El manuscrito de Sevilla destaca porque pone una escala al pie de la figura, para dar idea de sus dimensiones; mientras que el del MNA se coloca la escala sin numeración ni secciones.

Luciano Castañeda pone en ciertos casos un pedestal o un pequeño dibujo de naturaleza en las copias que realiza, mientras que en la versión original solo se observa la figura fuera de contexto, por las descripciones que realiza Guillermo Dupaix podemos intuir que ciertos objetos fueron mostrados por los pobladores de los lugares que recorrieron. Cuando se elaboraron las litografías los artistas franceses realizan una serie de modificaciones y cortes a las imágenes para darles un contexto en un espacio lleno de flora y elementos de la naturaleza.





Conclusiones

El presente ensayo recopila y analiza comparativamente todas las versiones que se publicaron de los dibujos elaborados originalmente por Luciano Castañeda, como resultado de su participación como dibujante de los monumentos y esculturas prehispánicas en la Real expedición anticuaria de 1805 y 1808 que encabezó Guillermo Dupaix.

Mi interés por la obra del artista toluqueño Luciano Castañeda surge de la revisión de su obra artística que, a pesar de su relevancia para la historia arqueológica de las antigüedades mexicanas no ha sido apreciada cabalmente, ni revisada en su totalidad. De la obra de Castañeda suelen destacarse especialmente sus registros del área maya, a pesar de que la extensión de su obra revela una amplia colección de materiales referentes a los monumentos y objetos de los diferentes pueblos y culturas que habitaron Mesoamérica. Por tal motivo se eligieron piezas del altiplano central para dar a conocer otros dibujos.

Las obras de Luciano Castañeda han sido consideradas meramente como ilustraciones o como material de apoyo de la Real expedición anticuaria, sin darle la debida importancia que poseen como registro o como testimonio de una época que se remonta a los inicios de la arqueología en México. Estos materiales son una nueva forma de retomar información complementando o mejorando los cuestionarios de las relaciones geográficas del siglo XVI, que toman el enfoque anticuario debido al pensamiento ilustrado.

Guillermo Dupaix menciona varias veces la importancia del testimonial del dibujo, al que considera un complemento indispensable dentro de la expedición. Varias veces alude a la importancia del elemento de la delineación, pues –afirma- ya que la descripción escrita no es suficiente para dar cuenta de los elementos artísticos o de la “belleza” del objeto que se está registrando durante su travesía. Así, la obra de Castañeda es pionera en el sentido de combinar



el texto con la representación de la imagen para describir artefactos de valor arqueológico en la formulación de su objetivo, registrar las antigüedades mexicanas. A su vez las múltiples proyecciones de sus dibujos permiten entender procesos clave en la formación de Castañeda y de los artistas que retocaron sus obras. Muestra un proceso para la formación de pintores, grabadores y escultores pertenecientes a la cultura humanística renacentista. Y sobre el que el Neoclásico construye. Su sistematización fue la base de tratados artísticos en los que una teoría artística, basada en conceptos clave como Diseño (Disegno), Dibujo (Ritarre) y Estilo (Maniera), y facultades interiores como fantasía/imaginación e intelecto que participan en el proceso.⁹⁶

Uno de los principales problemas que enfrenté durante este proceso de investigación consiste en que todo lo que se sabe de estos trabajos artísticos creados por Luciano Castañeda fueron publicados desde mediados del siglo XIX, en Francia y Londres respectivamente. Estas ediciones que fueron el producto de un trabajo de adaptación, reelaboración o reedición de las imágenes originales del artista mexicano. En otras palabras, se trata de la visión de artistas europeos que, con técnicas y estilos románticistas modificaron, cambiaron o reinterpretaron las imágenes de Castañeda, añadiendo color y textura, cambiando las formas y tamaños de las piezas, y se les agregó o quitó vegetación, alterando la perspectiva original que Castañeda asignó a muchas de las piezas.

Antes que las litografías de las láminas de Castañeda, el estudio puntual de los dibujos originales permite afirmar que deben considerarse de carácter científico. Castañeda realizó anotaciones de las medidas, tanto en los originales como en algunas de las versiones presentadas. Ejemplo de ello se aprecia en el manuscrito de Sevilla y en el de la Biblioteca del Museo Nacional

⁹⁶ Linda Báez y Emilie Carreón, “Hidden Resemblances: Re-contextualized and Re-framed: Diego de Valadés’ Cross Cultural Exchange”. En *Prints as Agents of Global Exchange 1500-1800* (Amsterdam: University Press, 2021), 221.



de Antropología. También se puede encontrar en algunas de las copias una escala en la base de la imagen que tiene la medida de media vara. En varias representaciones se ha observado este margen. Otro aspecto que sitúa la obra de Castañeda en la categoría de dibujo científico se encuentra el caso de la lámina del manuscrito de Sevilla y Fondo Grupo Salinas, donde se representa un Yugo, ya que en ambos cuadernillos se realiza un corte de la figura de tal manera que muestra dos vistas, una de manera frontal y otra de manera lateral, dando a entender que es la misma pieza pero desde otro ángulo.

A partir de las afirmaciones de Antonio E. de Pedro Robles que señala que el manuscrito depositado en la American Philosophical Society es la génesis de las reproducciones de las ilustraciones de Castañeda de la Real expedición anticuaria, puedo afirmar que este trabajo es una fuente en todo lo que se refiere a las cuestiones de representación arqueológica, ya que, como se vio en el capítulo uno de este texto, el manuscrito de Castañeda fue la base para diferentes exploraciones como las de William Bullock y John Lloyd Stephens. En el caso de Frederick Waldeck la obra primigenia fue la base para generar una discusión en torno a cuestiones tales como el préstamo de objetos y para establecer relaciones entre funcionarios.

Con respecto a los ejemplos que se seleccionaron para un estudio más puntual, son piezas correspondientes a las primeras dos expediciones, y su selección responde a que por lo general cuando se revisan los escritos o los estudios sobre los dibujos de Luciano Castañeda se refiere a este personaje como un explorador del área maya, y otro objetivo de este texto es sacarlo del área maya. De otro modo son aseveraciones que han encasillado al dibujante novohispano en un área determinada, siendo que la visita a las ruinas de Palenque fue la última parte de la expedición. Se trató de un viaje que quedó inconcluso por el inicio del convulso periodo independentista que arrancó en 1808 y que los obligó a dejar de lado gran parte del material registrado en la expedición. Otra importante razón de esta selección fue la localización de piezas



arqueológicas en los registros de la expedición, las cuales fueron depositadas en el Museo Nacional de Antropología. Gracias a esto fue posible contrastar los dibujos con las piezas y los objetos que, en nuestros días, aún se preservan.

Se realizó un estudio de una serie de láminas, pero su análisis puntual quedó pendiente por su complejidad o por la empresa que se requiere para hacer el rastreo de cada uno de ellos, por lo que resulta importante retomar estos dibujos en el futuro para identificar las piezas arqueológicas en el Museo de Antropología a través de los dibujos de Castañeda. Esto permitiría realizar un inventario y trabajar para entender los procesos que llevaron a la actual localización de los objetos recuperados en la Expedición Anticuaria y que fueron llevados al Museo de Antropología.

En documentación localizada previamente se menciona que Castañeda se encargó de registrar y gestionar el traslado de piezas arqueológicas cuando fue intendente del Museo, por lo que se abre otra fuente de investigación para completar la vida y obra del dibujante.

Reflexiones en torno al trabajo gráfico de Luciano Castañeda.

El trabajo de Luciano Castañeda se encuentra disperso en diferentes repositorios y archivos por lo que este trabajo se centró en recopilar y agrupar las versiones de los dibujos de la Real Expedición Anticuaria. Se identificó el trabajo original basado en lo que se ha mencionado en artículos sobre el destino de este documento que se encuentra depositado en la American Philosophical Society .

También gracias al esquema realizado por José Alcina Franch se realizó una búsqueda de los documentos mencionados y su repositorio actual, esto permitió completar la información



con nuevas versiones de los dibujos, completando el esquema con repositorios, fecha de posible elaboración, así como las versiones que se pueden encontrar en el mismo documento.

Al momento de rastrear los dibujos se puede determinar que la dispersión que se hizo de los materiales fue entre 1820 y 1840, por medio de intercambios entre viajeros e intelectuales ilustrados. De tal manera que como menciona Stephens, estos dibujos no llegaron a su destino con la corona hispánica.

Cuando se revisa la historiografía sobre los dibujos de Luciano Castañeda, destaca que faltar determinar el momento de manufactura de las versiones que se encuentran ubicadas en la Biblioteca Nacional de España, el Museo Naval y La Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Alcina Franch y Palov mencionan que los documentos alojados en España pertenecen a la misma época de elaboración por el papel holandés que sirvió de base para los dibujos, por lo que sería importante en un futuro cotejar los documentos que se encuentran en México y Estados Unidos para lograr agruparlos en una misma época.

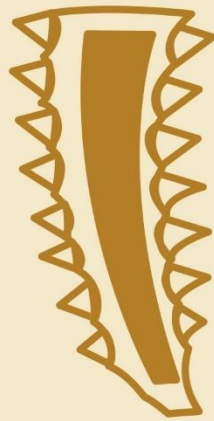
Dentro de este trabajo se observó que se manejaron diferentes tamaños y posiciones de las láminas realizadas por el dibujante, una posible interpretación es que se buscaba ahorrar en el papel y tinta de tal manera que se ponían hasta 3 imágenes, siendo que originalmente estaban colocadas independientes en una foja, reduciendo el tamaño, más no los detalles de las figuras. Otra posibilidad que se debe explorar es que fueron comisionados y podrían pertenecer a un encargo realizado posteriormente por lo que se colocan de diferente manera. Además, resulta interesante contrastar las descripciones de los objetos contenidas en sus relatos de viaje, y constatan el trabajo consciente que realizó a lo largo de su vida.

Todavía falta mucho que estudiar para situar la obra de Castañeda y sacarla de la sombra de Dupaix, esto no es tarea fácil. En la actualidad, se observa que el medio académico



continuamente, sin reflexionar, utiliza los dibujos de Castañeda para ilustrar las publicaciones que realiza entorno a Guillermo Dupaix, o singularmente Palenque, por lo general sin aclarar que dichos dibujos no fueron hechos por Dupaix, sino por Castañeda. No obstante, la investigación y los resultados que este texto presenta es una análisis detallado de sus trabajos que permiten revalorar su figura y rescatar su activa participación en los orígenes de la arqueología, pues fue uno de los primeros egresados de la Academia de San Carlos que registró de manera minuciosa las piezas y los lugares que visitó en el contexto de un proyecto virreinal por finalizar.

Bibliografía





Bibliografía.

Bibliografía Consultada

Achim, Miruna. 2010. “Setenta pájaros africanos por antigüedades mexicanas: canjes de objetos y la formación del Museo Nacional de México (1825-1867)”. En *L’Ordinaire des Amériques* 212.

Alcina Franch, José. 1968. Introducción a *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808, de Guillermo Dupaix*. (Vol. I). Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas

Alcina Franch, José. 1988. *El Descubrimiento Científico de América* Barcelona: Editorial Anthropos.

Alcina Franch, José. 1995. *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América española*. España: Ediciones Serbal.

Báez Linda y Emilie Carreón. 2021. “Re- contextualized and Re-framed: Diego de Valades’ Cross Cultural” en “*Exchange*”, *Prints as Agents of Global Exchange, 1500-1800*. Amsterdam: University of Press

Blas Benito, Javier, Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrena Fernández.1996. *Diccionario del dibujo y la estampa*. Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

Bullock, William. 1824. *Six months’ residence and travels in Mexico: containing remarks of the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, &c. With plates and maps* Londres.

Carreón, Emilie. 2022. “Old World Christian Ritual and Sacrifice in the New World: Symbolization processes in XVI century Central Mexico”, *Sacrifice and Conversion, An Exploratory Seminar organized by Villa I Tatti*, María Berbara. Florencia, Villa I Tatti

Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza.1933. “Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas”. En *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* 25 VIII.

Cerdá Esteve, Alejandro y Josefina Palop Martínez.1997. “Nuevos documentos sobre las expediciones arqueológicas de Guillermo Dupaix por México. 1805 – 1808”. En *Revista Española de Antropología Americana* 27. Madrid: Universidad Complutense.



Diccionario del Español de México (DEM) <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C., [6 de septiembre de 2022].

Dupaix, Guillermo. 1969 *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España, 1805-1808*. Madrid: J Porrúa Turanzas.

Dupaix, Guillermo. 1978. *Atlas de las antigüedades mexicanas halladas en el curso de los tres viajes de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España, emprendidos en 1805, 1806 y 1807*. México: San Ángel ediciones.

Farcy, Charles. 1884. "Discours preliminaire historique des decouvertes, et considerations sur leur importance" en: *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du capitán Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807*.

Evans, R. Tripp. 2004 *Romancing the Maya: Mexican antiquity in the American imagination, 1820-1915*. Austin: University of Texas Press.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. 1993. "Carlos III y los estudios anticuarios en Nueva España". En. *Centenario Arte e Historia. 1492-1992* coordinado por Xavier Moyssén e Loise Noelle México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. 1996. "El tema anticuario en los pintores viajeros". En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. México: Fomento Cultural Banamex A.C.

Estrada de Gerlero, Elena. 2017. *Guillermo Dupaix: precursor de la historia del arte prehispánico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López Luján, Leonardo. 2010. "Los primeros pasos de un largo trayecto: la ilustración de tema arqueológico en la Nueva España del siglo XVIII". En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid* 51:203-263. México.

López Luján, Leonardo y Marie France Fauvet-Berthelot. 2015. "espionaje y arqueología: la misión imposible de Tomás Murphy". En *Arqueología Mexicana*, 135. septiembre-octubre.

López Luján, Leonardo. 2015. *El Capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*. México: Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López Luján, Leonardo. 2021. "El pasado imaginado: Arqueología y artes plásticas en México (1440-1821)". *Arqueología Mexicana*. Especial 99 (octubre).



Maier Allende, Jorge. 2016. “La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808): novedades bibliográficas e historiográficas”. *Anales del Museo de América*. XXIV.

Maier Allende, Jorge. 2021. “Carlos III y las Antigüedades Americanas”. En *La Arqueología Ilustrada Americana. La universalidad de una disciplina*, coordinado por Jorge Maier Allende y Leonardo López Luján, 67-91. Sevilla: EnredArs, Universidad Pablo de Olavide

Maier Allende, Jorge. 2021. “Carlos IV y las Antigüedades Americanas: La Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España (1805-1809)”. En *La Arqueología Ilustrada Americana. La universalidad de una disciplina*, coordinado por Jorge Maier Allende y Leonardo López Luján, 323-352. Sevilla: EnredArs, Universidad Pablo de Olavide.

Pasztory, Esther *Aztec Art*. 1983, Norman: University of Oklahoma press.

Pedro Robles, Antonio E. de. 2009. “Arqueologías Americanas. Las Representaciones del mundo antiguo mexicano y el debate estético en el contexto europeo de la primera mitad del siglo XIX. *Revista Decimonónica*, 6-1.

Plaza Escudero, Lorenzo de la, Adoración Morales Gómez y José María Martínez Murillo. 2015. *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Rodríguez Moya, Inmaculada. 2003. *El Retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de investigaciones científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.

Stephens, John Lloyd. 1989. *Incidentes de viaje en Chiapas*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento de la Integración y Difusión de la Cultura.

Archivo documental de los dibujos.

Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura. Folder 602.

American Philosophical Society. Viages Sobre las Antiquedades Mejicanas, Clasificación: Mss.913.72.D92v

Dupaix, Guillermo, *viages sobre las antiquedades mejicanas*. Clasificación Mss.913.72.D92v
Biblioteca Nacional de España. Antiquites mexicaines. Clasificación: BA/1645-BA/1646.
Antigua signatura: BA/949-BA/950

Archivo del Museo Naval de Madrid. Real Expedición Anticuaria practicada en el Reino de Méjico por el capitán Guillermo Dupaix Clasificación: AMN 806 Ms. 2505



<https://www.cervantesvirtual.com/obra/coleccion-general-de-laminas-de-los-antiguos-monumentos-de-nueva-espana-que-comprende-los-tres-viages-hechos-de-real-orden-1047037/consultado>

Biblioteca Eusebio Dávalos Hurtado, Museo Nacional de Antropología.

Edward King Vizconde Kingsborough, *Antiquities of Mexico comprinsing facsimiles of ancient Mexican paintings and hieroglyphics, preserved in the Royal Libraries of Paris, Berlin, and Dresden; in the Imperial Library of Vienna ; in the Vatican Library ; in the Borgian Museum at Rome ; in the Library of the Institute at Bologna ; and in the Bodlein Library at Oxford.* London. Henry G. Bohn, 1830-1848 Guillermo Dupaix. *Antiquites mexicaines: relation des trois expeditions du capitaine Dupaix ordonnees en 1805, 1806 et 1807 pour la recherche des antiquites du pays : notamment celles de Mitla et de Palenque/ accompagnee des dessins de Castañeda.* Paris. Bureau des Antiquites Mexicaines. 1834