

Música y cantos en el camino hacia la muerte:
rito y performance en las representaciones gráficas de la
Tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo

Elementos pictográficos y cartográficos de
tradición mesoamericana y renacentista en el mapa de
la Relación Geográfica de Tehuantepec.

El patrimonio fotográfico: un caso médico en la Sierra Norte

Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones INPAC - Distribución gratuita

DIRECTORIO

ING. SALOMÓN JARA CRUZ
Gobernador Constitucional del Estado de Oaxaca

JUNTA DIRECTIVA

Mtro. Víctor Vázquez Castillejos
Secretario de las Culturas y Artes de Oaxaca
Mtro. Fernando Molina Herbert
Director General del Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca
Mtro. Farid Acevedo López
Secretario de Finanzas
Lic. Saymi Adriana Pineda Velasco
Secretaria de Turismo
Lic. Juanita Cruz Cruz
Directora del Instituto de Planeación para el Bienestar
Lic. Leticia Elsa Reyes López
Secretaria de Honestidad, Transparencia y Función Pública

Arq. Froylán Cruz Gutiérrez
Director de Planeación y Proyectos
Arq. Angelica López Bautista
Jefa de Unidad de Proyectos
Lic. Mitzi Luz Montes Cuevas
Jefa del Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones

CONSEJO ASESOR

Dra. Yunuen Lizu Maldonado Dorantes
CNMH / INAH
Arq. Leobardo Daniel Pacheco Arias
Centro INAH Oaxaca
Dra. Heidy Gómez Barranco
UABJO
Mtro. Fabricio Lázaro Villaverde
FADU – UABJO
Mtra. Sofía Riojas Paz
ENCRyM / INAH
Arq. Fernando Chiapa Sánchez
ENCRyM-INAH
Dra. Luz Cecilia Rodríguez Sánchez
UABJO
Mtra. Edith Cota Castillejos
UABJO
Dr. Juan Manuel Gastellum Alvarado
UABJO

DISEÑO EDITORIAL

L.D.G. Erika Sánchez Aragón



En portada: Vista hacia la cámara principal de la Tumba 5 de Huijazoo
Foto: Mitzi Cuevas y Adrián Pérez Ballesteros



SUMARIO

ARQUEOLOGÍA

04

Música y cantos en el camino hacia la muerte: rito y performance en las representaciones gráficas de la Tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo

Adrián Pérez Ballesteros

ARTE Y EXPRESIÓN

12

Elementos pictográficos y cartográficos de tradición mesoamericana y renacentista en el mapa de la Relación Geográfica de Tehuantepec.

Raúl Alejandro Mena Gallegos

ARTE Y EXPRESIÓN

25

El patrimonio fotográfico: un caso médico en la Sierra Norte

Francisco Enrique Rosales Meza

La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, revista cuatrimestral septiembre - diciembre de 2024. Carretera Internacional Oaxaca – Istmo, km. 11.5, Ciudad Administrativa "Benemérito de las Américas", Edificio 3, Nivel 3, Tlaxiácat de Cabrera, Oaxaca. C. P. 68270. Tel 501 50 00. Ejemplar digital. Año 19, Número 42. Distribuida por el Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca. La responsabilidad de los artículos publicados en esta Gaceta recae exclusivamente en los autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio del Instituto. Se prohíbe su reproducción total o parcial.



EDITORIAL

Para abordar las necesidades de preservación del patrimonio cultural del Estado de Oaxaca, es esencial ampliar las perspectivas y reflexionar sobre qué entendemos por patrimonio. Asimismo, debemos explorar cómo conservar su relevancia a través de la difusión científica, teniendo en cuenta las diversas áreas que integran la cultura no solo de Oaxaca, sino de México.

En este número 42 el restaurador Adrian Pérez Ballesteros hace un análisis sobre La Tumba 5 de Huijazoo, localizada en el Valle de Oaxaca, un hallazgo arqueológico que ofrece una profunda conexión entre las antiguas civilizaciones mesoamericanas y las influencias externas que llegaron tras la conquista. Este espacio funerario, rico en artefactos y símbolos, no solo refleja la cosmovisión de los zapotecos, sino que también se convierte en un testimonio invaluable para la comprensión de la historia cultural de Mesoamérica.

En su interior, se hallaron elementos pictográficos que evocan la complejidad y sofisticación de las formas de comunicación visual propias de las civilizaciones mesoamericanas. Estos símbolos, llenos de sig-

nificados rituales y sociales, se remontan a una larga tradición de representación gráfica que va más allá de la simple ilustración, siendo parte integral de un sistema narrativo, de un "código" visual que permite transmitir historias, genealogías y conocimientos. sobre el cosmos, el ciclo de la vida y la muerte.

Por el contrario, el mtro. Raúl Mena Gallegos, realiza una investigación contundente sobre el mapa elaborado durante el siglo XVI, un ejemplo claro de cómo la cartografía indígena se encuentra con las técnicas europeas de representación geográfica. Finalmente, Francisco Rosales destaca la importancia de la fotografía como patrimonio cultural, subrayando su papel fundamental como medio para documentar y preservar las huellas del pasado. A su vez, resalta cómo la fotografía nos invita a reflexionar sobre el impacto de estos documentos en el presente y su conexión con diversas áreas, incluyendo la medicina, además de las ciencias sociales. La memoria visual que nos brinda estos vestigios es esencial para preservar nuestra identidad colectiva y para comprender las raíces de un mestizaje cultural que sigue.



MÚSICA Y CANTOS EN EL CAMINO HACIA LA MUERTE: **RITO Y PERFORMANCE EN LAS REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LA TUMBA 5** DEL CERRO DE LA CAMPANA, SUCHILQUITONGO

Adrián Pérez Ballesteros*

El sitio arqueológico Huijazoo se ubica en el Cerro de la Campana, dentro de los límites del municipio de Santiago Suchilquitongo, Distrito de Etlá, a veintinueve kilómetros de la capital del estado de Oaxaca (Miller, 1995, p. 164). El conjunto presenta una distribución urbana de “Templo-Plaza-Adoratorio” con cancha para el juego de pelota y un palacio. Durante el clásico tardío adquirió importancia¹ y se convirtió en un conjunto urbano de Rango III dentro del sistema de asentamientos del valle, de ello, perdura la evidencia de veintidós montículos en el sitio. Se estima que “la fortaleza de guerra” (Urcid, 2005, p. 70) contó con una población aproximada de cuatro mil habitantes durante su mayor apogeo.



En 1984, al este del conjunto arqueológico, se encontró la Tumba 5 debajo del montículo G. Un año más tarde, el arqueólogo Enrique Méndez exploró el interior donde descubrió la tumba más grande construida en el periodo prehispánico en Oaxaca. Dicha construcción se asemeja, en distribución, a una casa, pero subterránea. Se estima que el espacio fue construido en el año 700 d.C. y consta de un acceso principal, un vestíbulo, un portal, dos camarines y un cuarto principal. La entrada a la tumba se encuentra en el patio central de una residencia de la elite, con nueve escalones para su ingreso, los cuales estaban sellados con una gran losa y un muro. (Miller, 1995, p. 167)

Varios investigadores afirman que el lugar presenta indicios de que fue reutilizado y redecorado en varias ocasiones. Hasta el momento se sostiene que por lo menos en dos ocasiones el interior sufrió modificaciones² (Beyer, 2005, p. 207). En ese sentido, se han logrado identificar diferentes temporalidades y programas narrativos colocados con escritura glífica, así como, en las representaciones sobre las superficies, decoraciones y objetos hallados al interior.

Existen diversas interpretaciones en relación a los conjuntos mortuorios y su significado, una de ellas propone que aquellos recintos simbolizan la entrada y el contacto con el inframundo (Miller, 1995, pp. 169-170).

* Especialista en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, licenciado en Restauración por la ENCRyM-INAH.

¹ Específicamente en la fase Danibaa (ca. 400 AEC), y hacia la fase Pitao (ca. 400 EC).

² Beatriz de la Fuente sostiene que el espacio se ocupó, en dos ocasiones; Arthur Miller menciona que el espacio pudo reutilizarse en dos o tres ocasiones; mientras que Javier Urcid propone un uso más constante, entre 6 o 7 veces más, en función de las ocasiones en que era necesario ingresar los restos de los nobles fallecidos a lo largo de la dinastía familiar. Bernd F. Beyer, “Suchilquitongo,” en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca, Tomo 1, catálogo*, ed. Beatriz de la Fuente (México, UNAM, 2005), 207.

De este modo, las tumbas como registros arqueológicos reflejan el cambio en la relación entre los vivos y los muertos, es decir, denotan el desarrollo de nuevas dinámicas con los difuntos que fueron separados de la sociedad y trascienden al ámbito espiritual. Los fallecidos que fueron enterrados en tumbas dentro de espacios residenciales, muchas veces eran visitados por sus familiares, quienes cuidaban sus restos mortuorios, dejaban ofrendas y en ocasiones inhumaban algunos huesos para colocarlos al exterior, en los hogares.

Aquellas dinámicas culturales en torno a la muerte permiten ver un desarrollo en los conceptos de vida y muerte, los cuales repercutieron en la configuración de los espacios arquitectónicos para depositar los restos de sus seres queridos, así como en las relaciones políticas, sociales y culturales de las comunidades (López, Winter, & Markens, 2014, pp. 6-8). Se piensa que los zapotecas no concebían a las tumbas como simples repositorios para los muertos, sino como moradas donde habitaban enteramente las almas, las cuales querían tener cerca. Ello se ve reflejado en la configuración de la Tumba 5 en el Cerro de la Campana, entendida como analogía a una residencia para los vivos, pero a menor escala. Según los registros de españoles en el periodo de contacto, se menciona que los

vivos abrían de vez en cuando las tumbas para comunicarse con las almas de sus antepasados. Así, al enterrar a sus difuntos debajo de sus casas, los zapotecos mantenían una relación cercana con los espíritus de sus familiares, los cuales, al morir se convertían en entes sobrenaturales que podían interceder por los vivos ante los dioses para propiciar beneficios en la vida terrenal. En los complejos funerarios de estatus alto, ha sido posible encontrar ofrendas o vasijas efígies con representaciones de antepasados personificando a dioses.³

Regresando al caso de los acabados decorativos al interior de la tumba 5, los mascarones que adornan las puertas de la Tumba 5, aluden a individuos que están relacionados con la familia y que posiblemente estuvieron enterrados dentro de la tumba. En ambos casos, la representación en estuco de un ave, en el acceso, y de un jaguar en la cámara principal podrían referir a los sobrenombres, *nahuales* y títulos personales⁴ de aquellos individuos estuvieron relacionados con la construcción del sepulcro.

Las jambas, como parte de la estructura que sostiene a la tumba, pertenecen al programa original, pues tuvieron que confeccionarse y situarse cuando se construyó el recinto. Se observan 12 personajes distribuidos en los diez elementos arquitectónicos, en su

³ Los autores sostienen que existe un *continuum* en la cultura oaxaqueña reflejado en la estrecha relación entre las familias y sus difuntos, lo cual se puede apreciar en el Día de los Muertos. (Sellen, 2007).

⁴ Dúrdica Ségoto refiere a los personajes representados sobre los estucos como antepasados. De la Fuente, La pintura prehispánica en México III, Oaxaca,



Figura 1. Vista hacia la cámara principal. | Archivo INPAC 2024



6

mayoría hombres con diferentes rangos jerárquicos que se distingue por sus atavíos. Las representaciones de dichos seres han sido identificadas a través de su nombre calendárico y se ha determinado que mantienen relación genealógica entre ellos. Por otro lado, en lo que concierne a la pintura mural, la cual pudo desarrollarse por varios artistas, debido a la diversidad estilística, temporal y diferencias en el contenido de los textos glíficos, esto retrata, en mayor medida, a familiares y gente emparentada de manera genealógica con los difuntos resguardados al interior de la Tumba 5 (Beyer, 2005, p. 206).

En resumen, el conjunto funerario con-

tiene textos epigráficos e imágenes que aluden a la historia de una estirpe de elite que perduró por lo menos 175 años y denota la sucesión genealógica de por lo menos 8 generaciones (Urcid, 1992, p. 105). Javier Urcid sostiene que fue la quinta generación de dicha familia la que mandó a construir el espacio fúnebre y que después de ellos se colocaron, de manera secuencial a más descendientes, por lo cual se tuvo que abrir y reacondicionar el espacio para el resguardo de los cuerpos. Finalmente, en algún momento se abandonó el sitio, no sin antes recolectar la mayor cantidad de restos óseos y ofrendas de sus antepasados para depositarlos en otro sitio (Urcid, 1992, p. 105).

Dentro de la cámara principal fueron hallados restos óseos de por lo menos 5 individuos, piedras verdes, obsidiana y pederal, así como restos cerámicos “matados” simbólicamente (Figura 1)⁵. Destaca la estela colocada al fondo del cuarto delante del muro norte, el cual se caracteriza por contener un nicho. Las cuatro paredes del cuarto cuentan con estuco y contienen murales de color rojo con representaciones humanas. Se ha determinado que la pintura fue renovada y ella refiere a escenas rituales que incluye la representación de jugadores de pelota donde se contempla a varias generaciones de la familia. Ahí mismo hay una estela dedicada a uno de los últimos ocupantes del mausoleo, el señor Doce Mono y a sus acompañantes. La idea

⁵Cira López, Marcus Winter y Robert Markens desarrollan una caracterización generalizada de entierros en tumbas zapotecas durante el periodo clásico. Cuando se moría el padre o madre de familia, eran depositados en el centro de la tumba en posición decúbito dorsal extendida junto con ofrendas de cerámica y otros bienes. Al morir el cónyuge o un jefe de la familia de la siguiente generación, se volvía a abrir la tumba y se preparaba un espacio dentro de la cripta para el recién fallecido, moviendo los huesos del primer difunto a un costado o atrás, junto con los objetos ofrecidos al primero. Por otro lado, los entierros de familiares de menor jerarquía eran depositados en otros lados como debajo de los pisos de las casas o fuera de las cámaras principales. López, Winter, y Markens, *Muerte*, 6.



Figura 2. Músico anciano. | UNAM, 2005.

de la reutilización del espacio es sustentada por la práctica de inhumación de varios seres al interior de la cámara principal, ya que se identificaron huesos pintados de rojo depositados una vez que se desintegraron los órganos y tejidos (Beyer, 2005, p. 205).

En los muros este y oeste del mismo cuarto destacan dos escenas divididas de manera horizontal, en ambos casos se pintaron dos hileras de personas con dirección al muro con el nicho y a la estela. En la parte alta del mural oeste se reconocen a diez figuras masculinas, con atuendos sencillos y tocados con representaciones de aves. En la parte baja, se distinguen seis individuos que portan atuendos para el juego de pelota y dos más que encabezan la fila y se diferencian por cargar lanzas. Por otro lado, en el muro de enfrente, se logra distinguir a nueve representaciones masculinas con tocados en el área superior. Abajo se aprecia a dos personajes que llevan lanzas y son seguidas por otros seis jugadores de pelota con su indumentaria característica (Beyer, 2005, p. 154, 162, 169-170).

Por último, en el muro norte, el cual se encuentra al fondo, es posible observar en la parte superior a dos personas, sentadas de

perfil sobre contenedores, fijando su atención al nicho y acomodadas a las orillas de la composición y separados por una franja blanca horizontal con la representación de un “8” en el centro. Por último, en la parte inferior se aprecian a cuatro seres de parados de perfil con máscaras felinas y toca-

dos de aves (Beyer, 2005, p. 169,171).

Para efectos de este escrito, la atención se centrará en los personajes que se pintaron enfilados en los muros más largos de la cámara principal. Gonzalo Sánchez, refiere a aquellos como una procesión que conmemora a los ancestros que están dispuestos en el fondo del cuarto, sentados sobre cajas funerarias. La marcha del muro este se dirige hacia la misma dirección, los diez personajes de la escena superior presentan arrugas en los rostros, cantan o recitan, por las volutas del habla en sus bocas, mientras portan ajuares que constan de paños de cadera, capas y tocados con cabezas de aves y plumas. En este caso, cargan sonajas alargadas en ambas manos. Se puede interpretar al conjunto de individuos como músicos ancianos (Figura 2), los cuales son guiados por personajes con ropas más elaboradas, incluyendo la cabeza de un Xicani.⁶ Como ya se mencionó, en la división infe-

⁶ Representación del glifo Ñ/S que ocupa la cuarta posición en el calendario ritual zapoteco de 260 años.



Figura 3. Mascarón de la fachada. | Archivo INPAC 2024

rior, el camino es representado por jugadores de pelota.

Por otro lado, en el mural de enfrente, se aprecia una escena similar, pero con ciertas variantes. En la parte alta, destaca la fila de nueve jóvenes, distinguidos por vestir tocados cónicos decorados con plumas y telas, capas, pecheras y sandalias, sostienen un par de maracas y no entonan canticos, ya que no presentan volutas del habla. En el espacio de abajo, se observa a otro grupo de jugadores de pelota. Para Sánchez, estas representaciones son referencias a las prácticas musicales que involucraban el canto y la música en un mismo momento. En las escenas se identificaron 34 maracas que podrían haber marcado el ritmo en el desarrollo de la procesión (Sánchez, 2016, p. 37, 116-117). La imagen puede referir a los actos que se realizaban cuando un integrante de la familia noble moría, pero también

puede ser una interpretación de la custodia y acompañamiento de los muertos en el inframundo. Sánchez Santiago retoma la interpretación de Urcid, la cual sostiene que la representación de los músicos jóvenes frente a los músicos mayores sugiere dos planos, a saber, el terrestre y del inframundo, ya que los ancianos pueden relacionarse con antepasados lejanos, mientras que los músicos más jóvenes pueden referir a nobles y señores secundarios.⁷

Para poder entender a los músicos y sus artefactos a detalle se debe recurrir a la organología⁸, la cual clasifica a instrumentos musicales en función de los elementos emisores del sonido, es así que, se conocen cuatro tipos de familias en las cuales se puede clasificar a cualquier instrumento musical, estos son: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. (Sánchez, 2021, p. 21-24). Los artefactos representados

⁷ Gonzalo Sánchez, rescata otro ejemplo del periodo de contacto, donde el fraile dominico Francisco de Burgoa menciona las exequias dedicadas a los reyes de Zaachila donde se ejecutaban "funestos" instrumentos y se rememoraban, a través de cantos, las hazañas de los señores. Sánchez, "Las culturas", (Sánchez, 2016, p. 117)

⁸ Ciencia enfocada en el análisis y clasificación de los instrumentos musicales en términos de sus propiedades físico-acústicas, materiales, técnicas de ejecución, función, historia, iconografía y una variedad de consideraciones socioculturales.

en la cámara principal pertenecen a la familia de los idiófonos, ya que se constituyen por una cápsula esférica en cuyo interior se concentran pequeños percutores. Cuando el instrumento es sacudido ocasiona el golpeteo entre los percutores y las paredes del receptáculo ocasionado el sonido (Sánchez, 2016, p. 37). El autor propone nombrar a estos objetos como maracas.⁹

¿Cuál era la función del empleo de las maracas dentro de los ritos funerarios para los nobles zapotecas? Para intentar responder esta cuestión se recurrirá al texto *Los significados de la Música*; En él, Navarrete argumenta que la música es una práctica social que produce y reproduce significados morales, estéticos y culturales que se gestan entre los músicos y el público (Navarrete, 2000, p. 17). Ello se refleja en las pinturas distribuidas a lo largo de la Tumba 5, donde se ilustra a antepasados y a aquellos que mandaron a construir el recinto, donde conviven simbólicamente, en comunidad dentro de un espacio el cual es enfatizado con cierta sonoridad y expresividad ritual en las representaciones gráficas.

El autor rescata el pensamiento de Baso, quien ha estudiado la correspondencia entre la narración de mitos y el performance musical en los eventos rituales, ahí se argumenta que el “rito y el mito están relacionados, no solo por sus temas homólogos, sino por su habilidad respectiva para crear una conciencia espiritual particular, al construir una visión complementaria de la realidad en conjunto.” (Navarrete, 2000, p.28). Pero,

¿Qué es performance? Para comprenderle hay que entender el papel que juegan los participantes, ejecutantes y la audiencia como una característica básica de la estructura del performance.¹⁰ En el caso de los performances musicales, ellos no se podrán entender fuera de su contexto de ejecución, sino únicamente durante su interacción con su público (Navarrete, 2000, p. 21).

Con todas las referencias identificadas al interior de la Tumba 5, especialmente en la cámara principal, Urcid interpreta a las imágenes del muro norte como señores sentados sobre fardos mortuorios. De ese modo, se completa el mensaje sobre la naturaleza de las ofrendas presentadas por las otras tres personas contenidas sobre la estela. Las aves identificadas en los relieves de la piedra central, son ofrendas, que serán sacrificadas para honrar a los ancestros, principalmente al padre de 12 Mono, el señor 13 Mono. El autor rescata la anotación de Miller, al identificar espinas de agave como herramienta para ejecutar el sacrificio y recolectar la sangre de los animales (Urcid, 2005, p. 106,109).

Quien suscribe, interpreta que las imágenes dentro del complejo fúnebre generan una interrelación de significados que trascienden en el mundo terrenal y en el inframundo solo a través de aquel espacio de prestigio. La complejidad discursiva y simbólica radica en pensar que las representaciones suceden en el mismo momento, conviven y conversan por la eternidad. Mientras unos recitan o cantan, otros bai-

⁹ Maraca es un vocablo de origen guaraní que tiene amplia difusión en el continente americano. Se hace la aclaración de que el término “sonaja” ha sido empleada de manera incorrecta para denominar a las maracas, ya que las sonajas son discos metálicos ensartados en un marco de madera con un mango. Hasta el momento no hay registro de artefactos con dichas características. (Sánchez, 2016, p. 37).

¹⁰ Navarrete también emplea el concepto de *performance* cultural en su estudio para caracterizar los “eventos artísticos culturales y rituales definidos como las unidades culturales más concretas y observables, que se realizan dentro de un tiempo y un espacio preestablecido: están delimitados por un lapso de tiempo, tienen un programa de actividades, organizadas con un principio y un fin y requieren un grupo de participantes”. (Navarrete, 2000, p. 227).

lan o marchan, aquellos juegan pelota, vis-ten ajuares llamativos, o realizan sacrificios de animales donde los sentidos (la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto) son partícipes de una experiencia organoléptica que incluyó sensaciones y emociones en el camino hacia la muerte. Ello es, posiblemente, un reflejo de los ritos que sucedían al interior cada que un nuevo cuerpo era depositado en la cámara mortuoria.

Navarrete enfoca su estudio a las comunidades Maya achí, no obstante, la idea del ritual y performance presente en el duelo nos puede ayudar a entender las representaciones de pintura mural dentro de la cámara principal de la Tumba 5. ¿Es factible pensar que los antepasados son guardianes morales y memoria colectiva de los vivos? En ese sentido, las danzas, cantos y la música permiten la relación con los muertos para crear y perdurar el orden dinámico del mundo, tal y como se sigue desarrolla en las comunidades indígenas en el Rabin, Guatemala. De este modo, se continúa con la idea de que la música y su significado se crea dentro de un contexto social y cultural en el que se producen, así como las condiciones necesarias para su desarrollo son parte de las circunstancias para la preservación de las mismas comunidades (Navarrete, 2000, p. 17, 99).¹¹

Las maracas, como instrumentos idiófonos pudieron ser utilizadas como acompañamiento de los cantos y/o durante el desarrollo de una danza (Sánchez, 2021, p. 35). No obstante, por la naturaleza de los instrumentos musicales y la cantidad de maracas

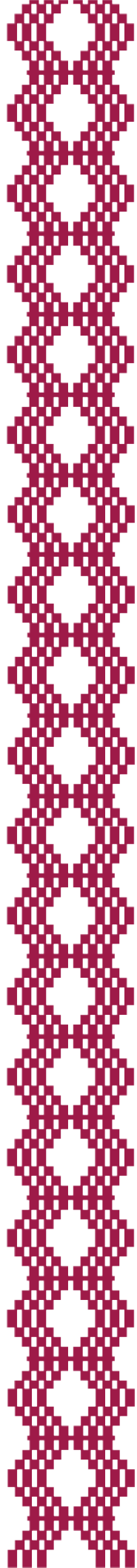


Figura 4. Estela de tumba 5 Huijazoo | Archivo INPAC 2024

registradas en las escenas de la cámara funeraria, es factible suponer que el rito estaba circunscrito a una dinámica de ritmo guiada por su sonido, como si marcaran el tiempo para desarrollar el culto de la colectividad en el camino hacia el inframundo. Así, los músicos ancianos podrían ser los que conocen el camino y las vidas, como parte de los antepasados, conocimiento que es necesario recitar durante el performance.

Aunque no se sabe a certeza como se realizaban los rituales cuando alguien moría, en el arte inscrito en la Tumba 5 del Cerro de la Campana se conserva registro material, el cual, además de documentar fechas y los nombres calendáricos de los personajes, permite apreciar la performatividad implicada con la muerte de la nobleza zapoteca, evocando a la memoria genealógica. Las imágenes de máscaras zoomorfas, jugadores de pelota, los sacrificios y los músicos permiten ver la expresividad, emotividad y sensorialidad que se llevaba a cabo en torno al duelo y la pérdida de un familiar. ∞

¹¹ Es la manera en que se generó una serie de dinámicas culturales, tradiciones y rito en torno a la muerte.



BIBLIOGRAFÍA

Beyer, B. F. (2005). Suchilquitongo. En B. de la Fuente (Ed.), *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca*, Tomo 1, catálogo (pp. 146-214). UNAM.

López, C., Winter, M., & Markens, R. (2014). *Muerte y vida entre los zapotecos de Monte Albán*. INAH.

Miller, A. G. (1995). *The painted tombs of Oaxaca, Mexico, living with the dead*. Cambridge University Press.

Navarrete, S. (2000). *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. CIESAS.

Sánchez, G. (2016). *Las culturas musicales de Oaxaca: Una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades estado (1400 a.C. – 1521 d.C.)* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].

Sánchez, G. (2021). *Los instrumentos musicales prehispánicos de la Colección del Museo Amparo*. Museo Amparo.

Sellen, A. (2007). *El cielo compartido*. UNAM.

Urcid, J. (1992). La Tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo, Oaxaca, México: Un análisis epigráfico. *Arqueología*, 8, 73-112.

Urcid, J. (2005). *La escritura zapoteca. Conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca*. Universidad de Brandies.

ELEMENTOS PICTOGRÁFICOS Y CARTOGRÁFICOS DE TRADICIÓN MESOAMERICANA Y RENACENTISTA EN EL MAPA DE LA RELACIÓN GEOGRÁFICA DE TEHUANTEPEC.

Raúl Alejandro Mena Gallegos*

Las “Instrucciones y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias” fue un proyecto que realizó Felipe II, rey de España, con Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, y Juan López de Velasco, cronista y cosmógrafo real. El documento se formuló con cincuenta preguntas para recopilar información geográfica y social para el mejor conocimiento de la América Española y establecer un régimen político-administrativo eficaz del territorio. Se imprimió en España el 25 de mayo de 1577, llegó a Nueva España en 1578 durante el gobierno del virrey Don Martín Enríquez de Almansa y Gordián Casasiano, el contador y administrador de la renta de la alcabala, la distribuyó en 1579 (López Guzmán 2007:22-27).



Se conservan 166 respuestas de comunidades y regiones novohispanas, la mayoría con un número importante de pinturas (López Guzmán 2007, pp. 29). Una de ellas es la “Descripción de la Villa de *Teguantepec* y su provincia, con todas sus cabeceras y pueblos a ella sujetos, que es en la Nueva España de las Indias del Mar Océano”, conocida como la Relación Geográfica de Tehuantepec¹ (a partir de ahora RGT); provincia que hoy es la región Istmo del Estado de Oaxaca, México². La importancia y contribución de las relaciones radica en el rol de Juan López de Velasco, quien

organizó y sintetizó la información empírica de las culturas nativas novohispanas por medio de la información escrita y los mapas (Sánchez y Pardo, 2015, pp. 9).

La Relación de Tehuantepec³ se redactó en dieciséis días, entre el 20 de septiembre y el 5 de octubre del año de 1580; la hicieron Juan Torres de Laguna, Alcalde Mayor de las Villas de *Teguantepec*, *Xalapa* y *Tequecistlan*; Pedro Arias de Luján, escribano del Juzgado Mayor de la provincia; Diego Ruiz de Andrada, Andrés López y Diego de Alcalá, vecinos de la Villa, así como otras personas anónimas, naturales y antiguas

* Arquitecto Perito de la Sección de Monumentos Históricos del INAH Oaxaca, donde colabora en los proyectos de protección técnica, legal y de atención emergente por los sismos del patrimonio arquitectónico arqueológico e histórico del estado de Oaxaca. Hoy es doctorando en Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ René Acuña (1982) publicó el documento e hizo la paleografía.

² La Corona Española otorgó a Hernán Cortés, el 20 de Julio de 1529, el Marquesado del Valle de Oaxaca en reconocimiento por descubrir y poblar la Nueva España. Incluyó, entre otras tierras, la Provincia de *Tequantepec*. Un territorio rico en biodiversidad, conformado por montañas, planicies aluviales seccionadas por ríos y estuarios, además de lagunas de agua salada cercanas a la costa del Océano Pacífico (Gerhard, 1972, pp. 274,276). Tehuantepec es una palabra que proviene del idioma nahua. Se compone de dos términos: *tecuan*: jaguar, y *tepetl*: cerro; “Cerro del Jaguar”. En zapoteco del Istmo se nombra *Guizii*: “Lugar del Fuego Permanente” (De la Cruz, 2013). Para René Acuña (1982:108) es *Tecuanitepetl*, lo que significa “en la sierra de fieras” o “en la sierra del que come”. Por lo visto, es equivocado traducirlo como “Cerro del Tigre”.

³ El Istmo es una de las ocho regiones en que se divide el estado de Oaxaca, México. En los inicios del Virreinato de la Nueva España se denominó “Provincia de Tehuantepec”.

de la región (Acuña, 1982, pp. 105). El documento incluye la portada, el texto impreso en 1577, 32 planas conteniendo la relación, un mapa y una pintura⁴.

El mapa mide 56 cm de largo por 42.5 cm de ancho y se elaboró con la técnica pictórica de la acuarela en colores rojo, azul, amarillo, café, verde, negro y blanco, y tinta color café y negro (Fig. 1). La pintura mide 31 cm de largo por 22 cm de ancho. Se utilizó también acuarela en color azul, amarillo, café, negro y blanco, y tinta color café y negro (Fig. 2). Ambos se hicieron en un soporte de papel vitela con la imagen de una sirena como marca de agua. Este tipo de papel se fabricó en la región francesa de Provenza y fue de uso común en Francia, Italia, España y Alemania en los siglos quince y dieciséis (Haude, 1998).

En las ordenanzas 10, 42 y 47 del texto de la RGT se encuentran las referencias para la realización del mapa y la pintura, así como la información que debían incluir (Acuña 1982, pp. 17-20):

10. El sitio y asiento donde los dichos pueblos estuvieren, si es en alto o en bajo, o llano; con la traza y designio en pintura, de las calles y plazas y otros lugares señalados de monasterios, como quiera que se pueda rasguñar fácilmente en un papel, en que se declare qué parte del pueblo mira al mediodía.

42. Los puertos y desembarcaderos que hubiere en la dicha costa, en la figura y traza de ellos, en pintura como quiera que

sea en un papel, por donde se pueda ver la forma y talle que tienen.

47. Los nombres de las islas pertenecientes a la costa y porqué se llaman así; la forma y figura de ellas, en pintura si pudiese ser, y el largo y ancho y lo que bojan [su perímetro], el suelo, pastos, árboles y aprovechamientos que tuvieran; las aves y



Figura 1. El mapa de la Relación Geográfica de Tehuantepec contiene, entre otros aspectos, la idea que se tuvo de la geografía, características y extensión del territorio del hoy Istmo Sur de Tehuantepec, Oaxaca. | Michel R. Oudijk, IIFL-UNAM.

⁴ La Relación Geográfica de Tehuantepec hoy está depositada en la *Benson Latin American Collection* de la Universidad de Texas en Austin, con el Registro JGI, XXV-4. Mapa 34 y Pintura 35. Agradezco al Dr. Michel R. Oudijk, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y a la Mtra. Ana Laura Vázquez Martínez, del Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM, por proporcionarme las imágenes del mapa y pintura de la Relación Geográfica de Tehuantepec; así como los tres mapas de mercedes de Tierras del AGN y las láminas de los códices Nutall, Fejérvary-Meyer, Vienna y Bodley que se utilizaron en este artículo.

animales que hay en ellas, y los ríos y fuentes señaladas.

El mapa y la pintura de la RGT los estudió Bárbara Mundy (1996) con un enfoque de documentos históricos y cartográficos, además, relacionó al autor con la manufactura de otros mapas de mercedes de tierras que se conservan en el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México. Elizabeth Haude (1998) intervino en la restauración del mapa y publicó sus resultados que hacen énfasis en los materiales y técnicas artísticas que se utilizaron para su elaboración. Ahora, con el presente estudio se identificaron los elementos pictográficos y cartográficos de tradición mesoamericana y renacentista que contiene el mapa, y que utilizó un autor posiblemente nativo para describir y representar la idea que se tuvo de la geografía del territorio ístmico en el último cuarto del siglo dieciséis.

MATERIALES Y MÉTODOS

Los estudios de las formas de representación del territorio novohispano en los mapas de las relaciones geográficas determinaron que son una cartografía particular, única, con modalidades pictóricas innovadoras y que provienen de dos tradiciones corográficas: la europea y la mesoamericana⁵. Esta abstracción se originó por las reformas a la cosmografía de las Indias Españolas que hizo Juan López de Velasco, cosmógrafo real de Felipe II, y de acuerdo con la “Geografía” de Claudio Tolomeo, considerado el primer atlas universal (Sánchez y Pardo, 2015, pp. 9). La revolución car-

tográfica que se gestó en el Renacimiento se fundamentó básicamente en el redescubrimiento de la obra que este geógrafo griego redactó hacia el año 160 d.C. (Posada Simeón, 2010).

Durante la Edad Media (500-1500 d.C.), en Europa se representó el territorio utilizando conceptos gráficos idealistas y teológicos por la influencia de los escritos de San Isidoro de Sevilla. Estos mapas hoy se conocen como “T en O”⁶. En el Renacimiento, con el desarrollo de los mapas portulanos,

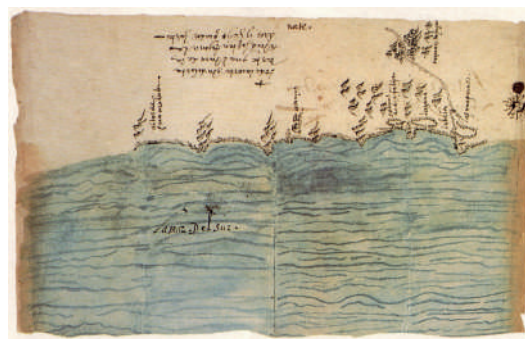


Figura 2. La pintura de la Relación Geográfica de Tehuantepec representa una parte de la planicie costera, cerros, lagunas y ríos de la Provincia de Tehuantepec que se une con el Océano Pacífico.⁴

islarios y mapamundis⁷ (Fig. 3), la noción del paisaje es realista y práctica, con mayor apego a una tradición pictórica y científica que a proporciones geométricas (Posada Simeón, 2010 y Sánchez y Pardo 2015, pp. 9). Así, la Corona Española desarrolló en el siglo dieciséis y con estos principios su proyecto de “Geografía Humanista” para registrar sus posesiones en América (Posada Simeón, 2010).

En Mesoamérica existió una cartografía

⁵ “Corografía”: descripción de un país, una región o una provincia. Consultado en www.rae.es

⁶ Se denominan mapas “T en O” porque representaron los tres continentes conocidos en la época: Asia, Europa y África, en un esquema de composición que asemeja la letra T contenido en un círculo. Este tipo de mapa aparece en el libro “Etimologías” de San Isidoro, hacia 630 d.C. Más adelante los encontramos en los manuscritos del Beato de Liébana, del siglo ocho, y en los mapamundis realizados por Macrobius cerca de 1485. Consultado en www.valdeperrillos.com

⁷ Algunos ejemplos de mapas portulanos (representaciones de las costas), islarios (representaciones de las islas) y mapamundis (territorios extensos) son los que realizaron Joao Freire en 1546, Bartolomé de li Sonetti en 1485 y Cristóforo Buondelmonti en 1422, respectivamente. Consultado en www.ibiblio.org, www.csociales.wordpress.com y www.alfiusdebux.tumblr.com.

A



B



Figura 3. A. Mapa T en O del libro Etimologías, escrito por San Isidoro de Sevilla alrededor de 627-630 d.C. B. Mapa del Renacimiento que representa el territorio y características de Constantinopla; lo realizó Cristóforo Buondelmonti y publicó en su atlas Liber Insularum Archipelagi de 1422. Constantinopla hoy es la ciudad de Estambul, en Turquía, y fue la capital de distintos imperios, desde el Romano, Bizantino, Latino hasta el Otomano. | www.ibiblio.org

indígena donde se representaron las comunidades y elementos característicos del paisaje por medio de convenciones muy particulares y con base en un sistema de comunicación de carácter pictográfico (Castañeda y Oudijk, 2001, pp. 87- 111). Hernán Cortés dio testimonio de ello. Por ejemplo: Moctezuma le dijo que “le haría pintar toda la costa y ancones y ríos de ella” para ayudarlo en su expedición al Golfo de México, y sus informantes de la Provincia de

Cozacualco le hicieron “una figura en un paño de toda la costa” para explorar Yucatán (Cortés, 2015, pp. 70-71, 278). Por lo visto, las sociedades del México Antiguo utilizaron todo un sistema esquemático que relacionó claramente la realidad geográfica de los pueblos y lo que expresaron en sus documentos (Fig. 4).

La unión de las tradiciones cartográficas europeas y mesoamericanas originó mapas que hoy se identifican como “cartografía novohispana” (Russo, 2005), “mapas indígenas de la Nueva España” (Leibsohn, 1995) y “cartografía del paisaje” (López, 2003), entre otras denominaciones; de las que se conservan códices, mapas notariales, mapas de señoríos y mapas de relaciones geográficas (Castañeda y Oudijk 2001, pp. 93-111). A este último género pertenece el mapa que ocupa este artículo⁸.

El análisis del mapa de la RGT se hizo de acuerdo con dos metodologías: la que utiliza la Escuela Holandesa para el estudio de documentos pictográficos mesoamericanos (Oudijk 2008, pp. 123-138) y la propuesta por García (2008, pp. 11-32) respecto a los documentos cartográficos. Ambos métodos identifican los elementos y sus relaciones significantes, las escenas y sus unidades temáticas, establecen analogías, relacionan los resultados y proponen una interpretación tomando en cuenta el contexto histórico, social e ideológico de la época pertinente (Tabla 1). Para el caso que nos ocupa, primero se definieron los elementos o convenciones que utilizaron la cartografía europea y mesoamericana, luego se identi-

⁸ Aquí solo se analiza el mapa de la Relación Geográfica de Tehuantepec. No se incluyó la pintura. Las definiciones para sustento de este estudio son: “mapa”, representación geográfica de la Tierra, o parte de ella, en una superficie plana (del latín *mappa*: servilleta, pañuelo); “cartografía”, arte de trazar mapas geográficos (del griego *khártees*: capa de papiro; y *graphée*: escrito. O sea, papel escrito.); “pictografía”, escritura ideográfica que consiste en dibujar los objetos que han de explicarse con palabras (del latín *pictus*: pintar; y *graphía*: escritura), y “convención”, norma o práctica admitida tácitamente, que responde a precedentes o a la costumbre. Consultado en www.rae.es

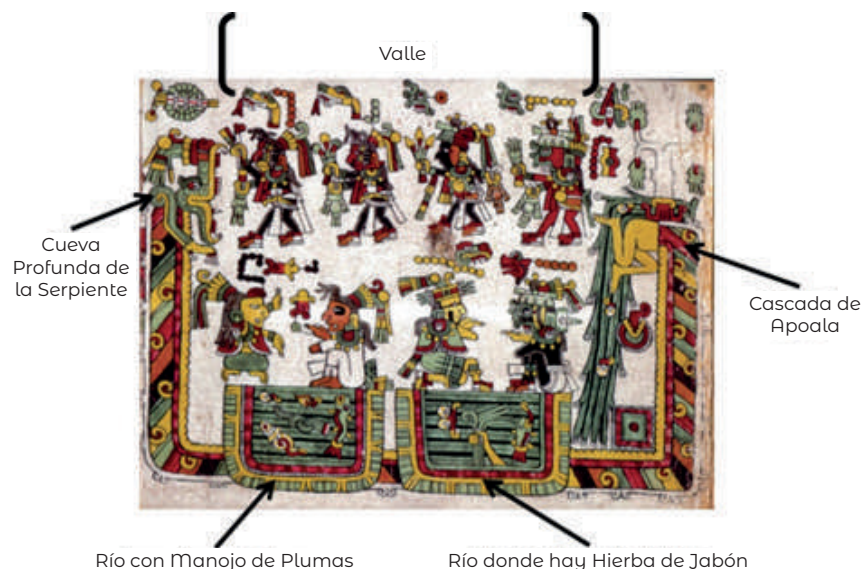


Figura 4. Escena cartográfica del Códice Nutall, documento prehispánico que representa en su página 36 el paisaje del pueblo de Apoala, en la Mixteca Alta de Oaxaca: un valle con dos ríos, dos peñas altas y una cascada que cae de una de ellas.⁴

ficaron y compararon con las que se representan en el mapa; al final se interpretó y concluyó para discutir los resultados.

Las convenciones renacentistas de la cartografía europea se distinguen por el uso de diversos elementos⁹. En primer lugar, se ocupó la perspectiva con puntos de fuga y “vistas de pájaro”; lo representado, por regla general, se orientó al rumbo norte¹⁰ utilizando como simbología la rosa náutica o estrella de los vientos y la escala gráfica se denominó tronco de leguas. En estos mapas la arquitectura fue la principal protagonista. Se representaron: murallas, puertas, torres, calles, puentes, plazas, mercados, iglesias, catedrales, casas, entre otras formas arquitectónicas que simbolizan ciudades o pueblos. Para los ríos se utilizó una línea o doble línea continua, los lagos y salinas se figuraron con perfiles abatidos a manera de elipse y, en algunos casos, rellenos con líneas oblicuas. La costa se dibujó con líneas de trazo intenso en color negro; el mar en colores azul y verde con las for-

mas del oleaje, embarcaciones y animales marinos. Los caminos con una línea sólida, línea punteada o dos líneas con fondo color café; en general unen los núcleos urbanos y elementos del paisaje. Las montañas son perfiles abatidos aislados y en cordón, que son un tipo de líneas ondulantes con fondo de color y sombras (Fig. 5, 6 y 7).

Por otro lado, las convenciones mesoamericanas son únicas en su género y con un alto contenido simbólico e ideográfico que se utilizó para concretar una verdadera cartografía acorde a la cultura que la creó y que hoy permite distinguirla al comparar sus elementos¹¹. En los mapas prehispánicos no se utilizó la imagen en perspectiva; en ellos, la vista es bidimensional, es decir, frontal, en alzado. Un rasgo que los caracteriza respecto a la percepción del espacio geográfico es el desdoblamiento de la superficie bidimensional a partir de un centro fijo, llamado también “dinámica radial”¹². Estos documentos se orientaron con base en un eje vertical oriente–poniente, con el rumbo

⁹ Para distinguir estas convenciones véanse los trabajos de Leibsohn (1995), Mundy (1996), Russo (2005) y Posada (2010).

¹⁰ El rumbo norte se ubicó en la parte superior del mapa. Se representó con el dibujo de una punta de lanza, la letra T y después la flor de lis como convención usual. El cartógrafo portugués Pedro Reinél fue el primero en utilizar la flor de lis para indicar el rumbo norte en su Carta Náutica de Europa Occidental y África de 1504. Consultado en www.cartographic-images.net

¹¹ Véanse los trabajos de Leibsohn (1995), Mundy (1996), Russo (2005) y Castañeda y Oudijk (2001).

¹² Véase el trabajo de Russo (2005).

oriente ubicado en la parte superior de la hoja y señalado con la imagen del sol. Las comunidades o núcleos urbanos se simbolizaron con glifos toponímicos de cerro-glifo o friso-glifo, templos, patios, el juego de pelota, la imagen de parejas gobernantes sentadas sobre esteras y glifos del lugar.

Para representar las formas urbanas, en los mapas prehispánicos se conjuntaron elementos arquitectónicos, naturales, antropomorfos y zoomorfos. No se usó la escala gráfica. Dichos elementos toponímicos dieron una idea del territorio en quien los leyó y conocía el lugar al que se hacía referencia. Los ríos se representaron a manera

de un corte o sección donde se aprecian porciones de tierra en color café y agua en color azul con volutas y caracoles -por ejemplo: los Códices Mixtecos-; también se dibujaron con franjas de color azul y negro que terminan en volutas y caracoles -los Códices del Grupo Borgia-. Para los caminos se emplearon huellas de pies; algunas veces se plasmaron con dos líneas rellenas con fondo de color y adentro las huellas. Los caminos unen lugares, aunque también establecen confirmaciones parentales y de procedencia. El uso de la convención cerro-glifo de manera aislada o grupal representó a las montañas (Fig. 8, 9 y 10).

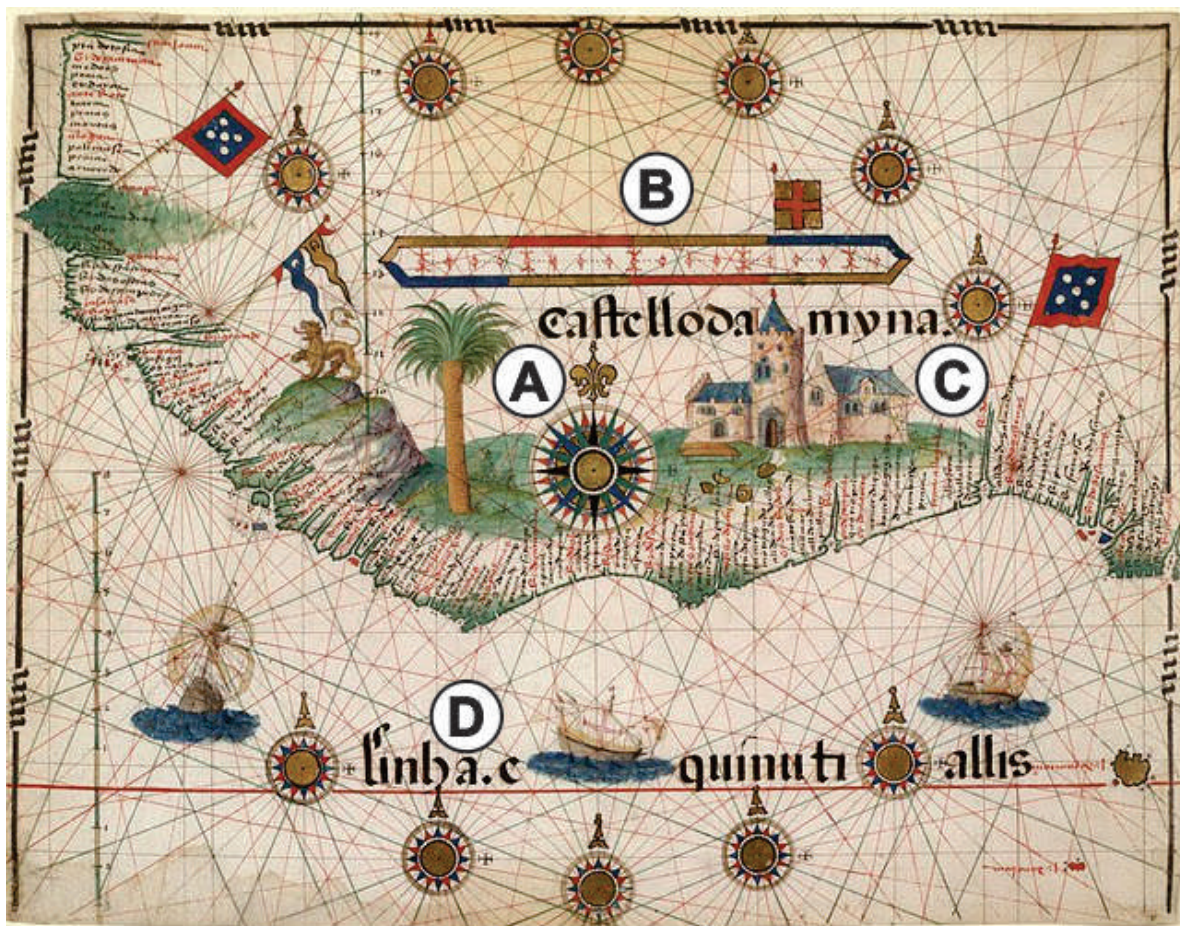


Figura 5. Mapa portulano (representación de la costa) que muestra el Golfo de Guinea; lo realizó Joao Freire en 1546. El autor utilizó las convenciones renacentistas para su ejecución: A. la flor de lis para indicar el rumbo norte; B. la escala gráfica; C. un castillo para las formas urbanas y un camino que parte de él, y D. glosas para identificar los lugares. | www.csociales.wordpress.com

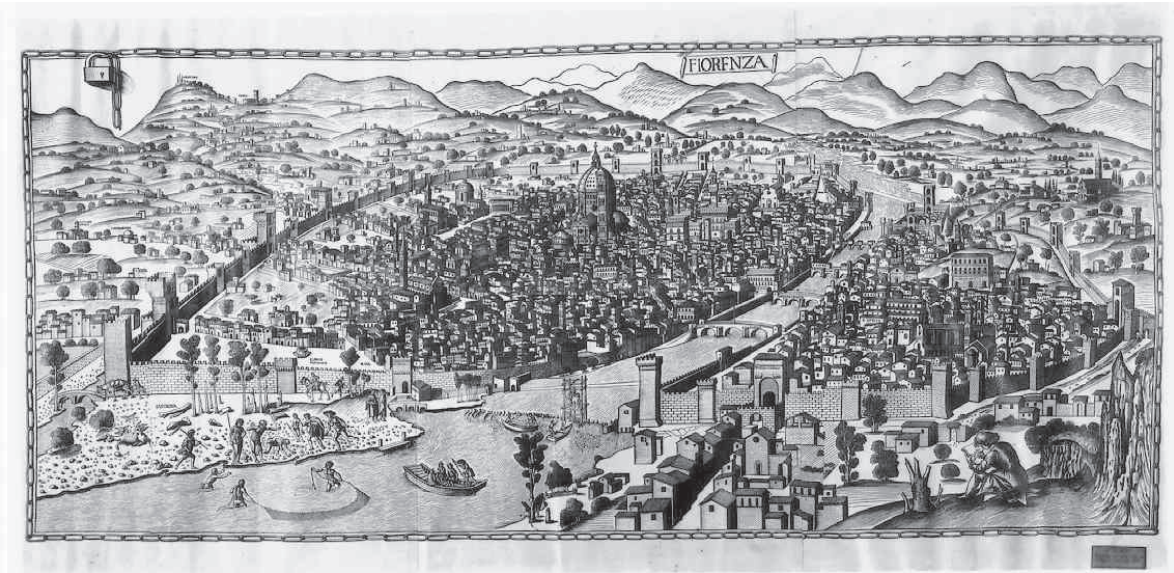


Figura 6



Figura 7

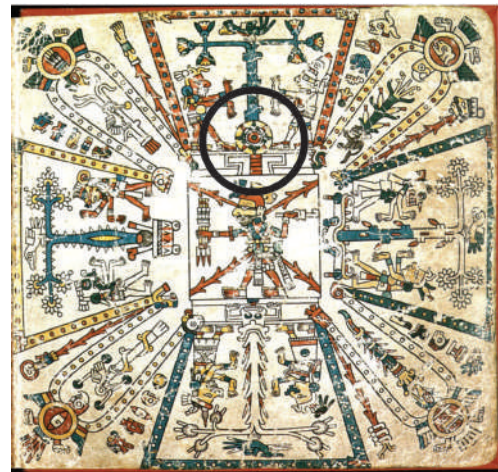


Figura 8

Figura 6. Mapa de América realizado por Sebastián Munster en 1561. Las convenciones renacentistas que utilizó representan: A. glosas; B. montañas; C. ríos; D. lagunas; E. costa y mar, y F. embarcaciones, entre otras. | www.geografiainfinita.com

Figura 7. Plano de Florencia, Italia; se le conoce como "Plano del Candado" y lo realizó Ludovico degli Uberti en 1472. Es un ejemplo representativo del uso de la perspectiva a "vista de pájaro" por los cartógrafos renacentistas. | www.museuminflorence.com

Figura 8. Representación de la orientación y escala del territorio en la cartografía mesoamericana: A. el rumbo oriente indicado por un sol y ubicado en la parte superior del documento; Lámina 1 del Códice Fejérvary-Meyer.⁴



Figura 9

Figura 9. Representación en la cartografía mesoamericana de: A. montañas y cerros; B. formas urbanas, y C. corrientes de agua. Lámina 9 del código de Viena.⁴

Figura 10. La representación de caminos con huellas de pies en la cartografía mesoamericana. Detalle de la Lámina 26 del Códice Bodley.⁴



Figura 10

RESULTADOS

El mapa de la Relación Geográfica de Tehuantepec se realizó con las siguientes convenciones de representación mesoamericanas y renacentistas:

1. Orientación al rumbo este, a la usanza de la tradición cartográfica mesoamericana. Sin embargo, encontramos dos convenciones para representar los puntos cardinales: la renacentista en la flor de lis que señala el norte y la prehispánica por el sol que indica el rumbo oriente.

2. No tiene escala gráfica. En el mapa de la RGT se representó una superficie aproximada de 13,200 km² que incluye: montañas, planicies, ríos, cerros, lagunas, salinas, islas, penínsulas, costa y mar. Una visión realista de la geografía del hoy Istmo oaxaqueño, lo que indica el conocimiento preciso del territorio que tuvo el autor del mapa.

3. Los pueblos se señalan por el dibujo de una casa y una glosa en idioma español, lo cual corresponde a una convención renacentista. La representación de la Villa de *Tehuantepec* denota jerarquía por los conjuntos de casas, monasterio, iglesia y por el glifo toponímico Cerro-Jaguar, así como por las anotaciones; una conjunción de convenciones renacentistas y mesoamericanas. Por otro lado, La Villa de *Xalapa* se distingue por el dibujo de una iglesia y su glosa, donde se utilizó también una convención renacentista.

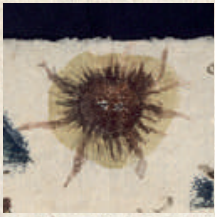
4. Los ríos importantes se dibujaron con dos líneas y relleno de fondo en color azul con líneas ondulantes simulando la corriente, el nacimiento y su desembocadura. La laguna es un perfil abatido en forma de elipse y fondo con líneas ondulantes y color azul. La costa y el mar se identifican por una línea gruesa y líneas ondulantes con

fondo en color azul, respectivamente. Aquí se distingue el uso de las convenciones renacentista y mesoamericana.

5. Dos líneas que contienen un fondo color café con dibujos de herraduras, en sustitución de las huellas de pies, representan un camino real que une a dos poblaciones. Los caminos secundarios se identifican con un sombreado color café sin delinear y con esbozos de herraduras. Esto obedece a las convenciones renacentistas y mesoamericanas; aunque en el mapa de la RGT, el uso de herraduras indica una creación y aportación novohispana.

6. Las montañas, en su mayoría, se pintaron con perfiles abatidos en cordón y aislados, fondo de color y manchas que simulan la vegetación, así como el elemento cerro-glifo, que son convenciones renacentistas y mesoamericanas. La representación del “Cerro del Tigre [Jaguar]” es la unión de dichas convenciones en un estilo o intento mestizo y novohispano de reinterpretación de elementos. Es notable en el extremo inferior izquierdo del mapa de la RGT una porción de montañas que se dibujó sólo con líneas ondulantes y tinta color café a modo de perfiles abatidos y glosas, y acorde a una convención renacentista. Este detalle sugiere que es un añadido o corrección que hizo un español para destacar la extensión del territorio representado.

7. El mapa se hizo en perspectiva a “*vista de pájaro*”, que es una convención renacentista. Los rasgos mesoamericanos se encuentran en determinadas escenas que tienen puntos de vistas individuales, donde se aprecia el recorrido del pintor y el desdoblamiento de la superficie bidimensional o la dinámica radial.



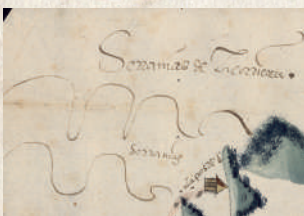
El sol como emblema del rumbo oriente

Representación de un camino real que une dos poblaciones. Fondo color café con dibujos de herraduras contenidos entre dos líneas. Las huellas de pie son sustituidas por los huellas de los cascos de caballo. Convención Renacentista y Mesoamericana

Representación de montañas con perfiles abatidos y cordón. Convención Renacentista.



La flor de lis como emblema del rumbo norte.



Representación de montañas con perfiles abatidos y en cordón. Convención Renacentista. Común en mapas Novohispanos hechos por españoles.





Elementos planimétricos	Elementos naturales a todo espacio geográfico en un enfoque cartográfico	Simbología cartográfica
<ul style="list-style-type: none"> ■ Orientación ■ Escala y espacio representado 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Formas urbanas ■ Personas, animales, plantas. ■ Caminos ■ Montañas ■ Cuerpos de agua (ríos, lagos, salinas, costa y mar) ■ Arquitectura ■ Perspectiva ■ Glosas 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Elementos primarios (Signos convencionales) ■ Elementos pictóricos (significados secundarios) ■ Elementos iconológicos (componente retórico)

Tabla 1. Elementos, unidades temáticas y analogías que se utilizan en un análisis pictográfico y cartográfico.

Representación de un río importante. Dos líneas con relleno en color azul y líneas ondulantes simulando la corriente, nacimiento y desembocadura. Convención Renacentista y Mesoamericana.



Representación de una laguna. Perfil abatido en forma de elipse y relleno con líneas ondulantes en color azul. Convención Renacentista y Mesoamericana

Representación de un pueblo por el dibujo de una casa con glosa. Convención Renacentista.

Representación de la costa y el mar. Línea gruesa para la costa, mar con líneas ondulantes y fondo en color azul. Convención Renacentista y Mesoamericana



Representación de un camino secundario que une dos poblaciones. Fondo color café con dibujos de herraduras, no lleva delineado. Las huellas de pie son sustituidas por las huellas de los cascos de caballo. Convención Renacentista y Mesoamericana

Representación de la Villa de Xalapa. Jerarquía expresada por el dibujo de una iglesia y su glosa. Convención Renacentista.



Representación de la Villa de Teguantepec. Jerarquía expresada por dibujos de conjuntos de casas e iglesia, y glifo toponímico Cerro-Jaguar y glosas. Conjunción de convenciones Renacentista y Mesoamericana.

Representación de un cerro montañas con perfiles abatidos, en cordón y cerro-glifo. Convención Renacentista y Mesoamericana.

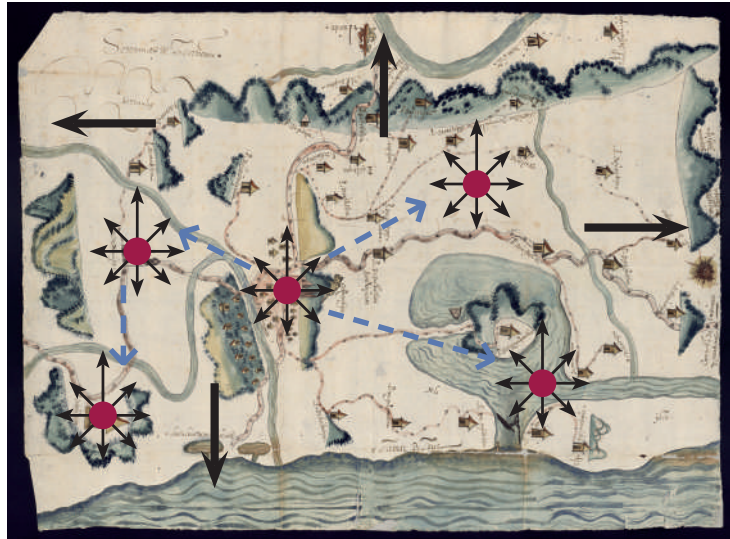


Figura 12. Uso de la perspectiva renacentista y la dinámica radial mesoamericana para representar el paisaje y la geografía de la Provincia de Tehuantepec en el mapa de la RGT.⁴

Figura 13. El recorrido del autor y la dinámica radial mesoamericana para concebir y representar el territorio de la Provincia de Tehuantepec en el mapa de la RGT.⁴

CONCLUSIÓN

El mapa de la Relación Geográfica de Tehuantepec es una auténtica cartografía novohispana¹³. Un artista nativo, quizás noble, lo dibujó y pintó en la Villa de Tehuantepec en septiembre u octubre de 1580 con las convenciones pictográficas y cartográficas vigentes en Europa y las que se utilizaron en Mesoamérica, además de otras imágenes que señalan la reinterpretación de motivos que aportaron nuevos elementos de representación mestizos. Su lectura indica la idea que se tuvo del paisaje y la geografía de la provincia tehuana a finales del siglo dieciséis, cómo estuvo integrado el territorio, su extensión y las comunidades que existían, los materiales y sistemas constructivos de la arquitectura local, entre otros datos. Como obra de arte contiene las técnicas artísticas y los materiales locales y de importación que se utilizaron en su ejecución, así como la preparación, sensibilidad artística y el pleno conocimiento del contexto por quien lo hizo. Hoy, todo esto permite entender el proceso de transformación del espacio ha-

bitable del Istmo oaxaqueño.

El texto, mapa y pintura de la RGT se hicieron para cumplir las ordenanzas de Felipe II, rey de España, con la idea de mostrar la geografía, importancia estratégica y biodiversidad de la provincia para obtener privilegios reales; así como señalar que Tehuantepec era una villa de españoles, la cabecera donde residía el gobierno y los poderes civiles y religiosos, con pueblos de indios sujetos a su alrededor, entre otros datos complementarios. Es un texto local acorde a las estructuras sociopolíticas y urbanas de la época, que junto con el mapa y la pintura representaron el territorio novohispano que se integró de acuerdo con las leyes que la Corona Española emitió desde 1522 hasta 1580.

Barbara Mundy postuló que el autor del mapa de la RGT fue un indígena de la Provincia de Tehuantepec, revelado por la manera de representar el “Cerro del Tigre [Jaguar]”, la Villa de *Teguantepec*, con el dibujo de un jaguar sobre una montaña. Un o una artista mestizo heredero de la tradición

¹³ El mapa de la RGT se inserta en la cartografía renacentista dentro de la categoría de mapa portulano, ya que representa una porción de tierra y su costa.



AGN Tierras, vol. 2729, exp. 4,
Mapoteca 1903. Merced de 1583



AGN Tierras, vol. 3343, exp. 20,
Mapoteca 2391. Merced de 1586



AGN Tierras, vol. 2737, exp. 25,
Mapoteca 1965. Merced de 1598.

Figura 14. Mapas del siglo XVI de la Provincia de Tehuantepec. Son documentos notariales para otorgar tierras. Bárbara Mundy (1996) los atribuye al autor del mapa de la RGT por la similitud de estilo en la representación de los elementos. | Michel R. Oudijk, IIFL-UNAM; y Ana Laura Vázquez Martínez, posgrado en Estudios Mesoamericanos, UNAM.

cartográfica mesoamericana y educado también en el conocimiento de las convenciones cartográficas renacentistas¹⁴. Mundy le atribuye la ejecución de otros seis mapas de mercedes de tierras que contienen en su manufactura elementos similares de forma y contenido al de la RGT, y que revelan la relación del pintor con el grupo de poder español que residió en la provincia, así como el tiempo en el que estuvo activo: desde 1573 hasta 1598¹⁵ (Fig. 14).

Por lo visto anteriormente, entonces es posible que los frailes Dominicos que evangelizaron desde 1538 la Provincia de *Teguatepec* establecieron escuelas en los conventos de las villas de Tehuantepec y Xalapa para educar a personas con estos fines, por ejemplo: realizar diversos tipos de documentos, instruirlos en distintos oficios o en el trabajo de la pintura mural con la que decoraron sus edificaciones. Los futuros estudios de otros mapas, pinturas o lienzos istmeños virreinales desde esta perspectiva de análisis permitirán identificar a las escuelas conventuales que se establecieron en el Istmo Sur, sus metodologías educativas, a los

artistas locales, las convenciones pictóricas que utilizaron, los materiales y las técnicas para su ejecución y el contexto preciso en el que fueron creados, entre otros datos¹⁶.

El análisis del mapa de la RGT que se presentó en este artículo fue un ejercicio académico para proponer y establecer un criterio de investigación y un método de análisis pictográfico y cartográfico para un documento virreinal, con el fin de presentar, discutir y reflexionar los resultados, enriquecer la interpretación de su contenido y promover la divulgación. La lectura e interpretación de los documentos históricos debe partir del tipo de texto, a quién está dirigido, quiénes lo escribieron, qué se quiere señalar, con qué finalidad y el contexto histórico en el que se creó¹⁷. Dicha metodología se puede aplicar en otros ámbitos de la producción artística para ampliar el conocimiento de los objetos y establecer los juicios de valor necesarios para su investigación, análisis y garantizar su conservación como bienes culturales, como lo son el texto, el mapa y la pintura de la Relación Geográfica de *Teguatepec*. ∞

¹⁴ Bárbara Mundy (1996) y Sánchez y Pardo (2015) atribuyen al marino italiano Francisco Stroza Gali la ejecución de la pintura de la RGT. En el presente artículo se comparte esta idea y se añade que esta pintura corresponde a la categoría de un mapa portulano renacentista, donde destaca que el dibujo y las glosas son convenciones europeas, pero la representación del mar y su colorido lo pintó quizás el autor del mapa de la RGT.

¹⁵ Véase Mundy (1996:195-202).

¹⁶ Los Dominicos tuvieron desde 1538 colaboradores e intérpretes nativos que los apoyaron en el diálogo con los habitantes de los pueblos originarios de la Provincia de Tehuantepec. Uno de ellos fue Felipe *Pilañe*, natural de Antequera y zapoteco hablante que estuvo enseñando doctrina en Tehuantepec hacia la segunda mitad de la década de 1540 (Machuca 2008:25-26). Es indudable entonces que muchos naturales de la provincia se integraron a la dinámica evangélica y de estudio de los Predicadores.

¹⁷ Michel Oudijk, comunicación personal, 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, R. (1982). *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Antequera, Vol. II*. UNAM.
- Castañeda de la Paz, M., & Oudijk, M. R. (2001). La cartografía de la tradición indígena. En M. Jarquín Ortega & M. Miño Grijalva (Eds.), *Historia General Ilustrada del Estado de México, Vol. 2, Etnohistoria* (pp. 123-145). Secretaría de Educación Pública del Gobierno del Estado de México.
- Cortés, H. (2015). *Cartas de Relación*. Editorial Porrúa.
- De la Cruz, V. (2013). *GuieStiDiidxazá. La flor de la palabra*. UNAM-CIESAS.
- Díaz del Castillo, B. (2015). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Editorial Porrúa.
- García Rojas, I. B. (2008). El estudio histórico de la cartografía. *Takwá*, 13, 45-60.
- Gerhard, P. (1972). *A guide to the historical geography of New Spain*. University Press.
- Gruzinsky, S. (2013). *La colonización de lo imaginario*. F.C.E.
- Haude, M. E. (1998). Identification of colorants on maps from the early Colonial Period of New Spain (México). *Journal of the American Institute of Conservation*, 37(3), 240-270. <https://www.cool.conservation-us.org>
- Leibsohn, D. (1995). Colony and cartography: Shifting signs on Indigenous Maps of New Spain. En C. Farago (Ed.), *Reframing the Renaissance: Visual culture in Europe and Latin America* (pp. 185-204). Yale University Press.
- López Delgado, E. (2008). Paisaje y cartografía en la Nueva España: Análisis de dos mapas que acompañan al corpus de las Relaciones Geográficas (1577-1583). *EHN*, 28, 77-102. <https://www.ejournal.unam.mx>
- López Guzmán, R. (2007). *Territorio, poblamiento y arquitectura. México en las Relaciones Geográficas de Felipe II*. Universidad de Granada-Editorial Atrio.
- Machuca Gallegos, L. (2008). *Haremos Tehuantepec. Una historia colonial (siglos XVI-XVII)*. Culturas Populares CONACULTA-Secretaría de Cultura-Gobierno de Oaxaca-CIESAS-FAHHO.
- Mundy, B. (1996). *The mapping of New Spain: Indigenous cartography and the maps of the Relaciones Geográficas*. University Chicago Press.
- Oudijk, M. R. (2008). De tradiciones y métodos: Investigaciones pictográficas. *Desacatos*, 27, 123-138. <https://www.mroudyk.weebly.com>
- Posada Simeón, J. (2010). El tránsito de la cartografía medieval a la renacentista a través de la semiología cartográfica de los islarios de da li Soneti, Bordone y Porcacchi. *Biblioteca*. Universidad de Sevilla. <https://www.expobus.us.es>
- Russo, A. (2005). *El realismo circular: Tierras, espacios y paisajes de la Cartografía Indígena Novohispana*. UNAM-IIE.
- Sánchez Martínez, A., & Pardo Tomás, J. (2015). Between imperial design and colonial appropriation: The *Relaciones Geográficas de Indias* and their pinturas as cartographic practices in New Spain. *Boletín de Estudios Históricos de España y Portugal*, 39. <https://www.digitalcommons.asphs.net>

EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO: UN CASO MÉDICO EN LA SIERRA NORTE

* Francisco Enrique Rosales Meza

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

Toda fotografía es un vestigio del pasado, un fragmento congelado de un momento específico que aspira a trascender en el tiempo. Boris Kossoy en *Fotografía e historia* (1978, p.119) menciona a la fotografía como "memoria visual del mundo físico y natural, de la vida individual y social".¹ Es en esta última dimensión donde se sitúa este artículo, cuyo propósito es articular un discurso en el que la imagen fotográfica, la medicina y la historia convergen como protagonistas en la historia médica de Oaxaca. Asimismo, busca hacer un llamado a la conservación, el estudio y la difusión de los acervos fotográficos, reconociendo su valor como patrimonio cultural y herramienta clave para la construcción de nuestra memoria histórica.

25

La fotografía, como imagen y objeto, es un testimonio de instantes de la realidad que han sucumbido ante el paso del tiempo. En las investigaciones actuales, estos registros visuales son documentos que revelan aspectos esenciales de su contexto histórico. Según Kossoy (1978, p.119), la fotografía es un instrumento invaluable para el descubrimiento, el análisis y la interpretación de la vida histórica.² Asimismo, resultan fundamentales tanto las circunstancias que dieron origen a dichas imágenes como el uso que se les ha otorgado como testimonio visual de situacio-

nes o hechos específicos y, de igual forma, a todos aquellos que las crearon.

EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA INVESTIGACIÓN MÉDICA

La fotografía captura un fragmento del tiempo, registrando eventos y contextos concretos, pero también las perspectivas, valores y narrativas de quienes las producen. Como testigos visuales de la historia, las fotografías posibilitan la reconstrucción de procesos sociales, culturales y científicos que han moldeado la identidad de las comunidades en una época específica. En

* Licenciado en Psicología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y especialista en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, unidad Oaxaca.

¹ Boris Kossoy "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América latina", en Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, SEP/INBA, México, 1978, pp. 21-24

² Boris Kossoy "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América latina", pp. 21-24

este sentido, el documento fotográfico representa un invaluable patrimonio cultural que permite, a través de su estudio, conocer y comprender los diferentes momentos históricos en los que dichas imágenes fueron generadas (Kossoy, p.116). Es decir, las fotografías no son meros reflejos de la realidad; su producción está influenciada por las narrativas dominantes de su tiempo, que condicionan la percepción del territorio y de las poblaciones representadas.

En el caso de las fotografías vinculadas al estudio médico de la oncocercosis en la Sierra Norte de Oaxaca, estas imágenes registran los avances científicos y las condiciones de salud de la población en dicho lugar. A su vez, reflejan la percepción del territorio y los discursos sobre la otredad (la otredad patológica) que permeaban en la época. Analizar estos acervos implica valorar su importancia más allá de su contenido visual, reconociéndolos como fuentes históricas complejas que implican saberes científicos, realidades sociales y construcciones culturales.

DESARROLLO HISTÓRICO

Las imágenes generadas durante los estudios médicos de la oncocercosis no solo documentan aspectos biológicos y clínicos, sino que también construyen un discurso sobre el espacio y las comunidades retratadas.

En el periodo de 1925 a 1930, el Dr. José Edmundo Larumbe³ realizó viajes a la Sierra norte para registrar la causa de la ceguera

de los habitantes del municipio de Ixtlán. Diferentes poblaciones pertenecientes a esta cabecera mostraron afecciones físicas las cuales consideraban un castigo divino. El Dr. Larumbe, junto con otros médicos de su época, realizaron investigaciones sobre la causa de la ceguera provocada por el parásito *onchocerca volvulus* que, en México, afectó principalmente a los estados de Chiapas y Oaxaca.

En tales estudios, la fotografía resultó fundamental en los avances médicos, al permitir el registro del cuerpo patológico y la difusión del conocimiento a través de los medios de comunicación de la época. Esto incluye el uso que estas tuvieron como imágenes de registro de la patología que servían para la enseñanza —de cómo la patología se expresaba— con la comunidad médica de aquella centuria.

Según un informe publicado en la Gaceta Médica (1927), el 5 de abril de 1925, el Dr. Larumbe llegó a la comunidad de San Miguel Tiltepec, en la Sierra de Ixtlán, Oaxaca, atendiendo la solicitud del general Onofre Jiménez tras una visita previa a la localidad. Así comenzó una de las investigaciones para determinar las causas de las lesiones oculares y la ceguera que afectaban a esta zona.

La representación del espacio físico afectado por la oncocercosis se construye mediante las fotografías que registraron la expedición, entendiéndolo como un registro visual de las condiciones territoriales y habitacionales de los pobladores de la región. A través de estas imágenes, se revelan

³ Larumbe fue originario de Linares, Nuevo León. En 1910 obtiene el título de médico cirujano en la Escuela Nacional de Medicina. Posteriormente radica en Berlín y Estocolmo, asiste en 1914 a la clínica de Oftalmología del Hotel Dieu en París y regresa a México en 1916. En 1918, a los 35 años de edad, obtiene plaza en Oaxaca y se encarga de la dirección del Hospital Militar hasta el 31 de diciembre de 1930, fecha que fue suprimida.



Fig. 1. Un hombre y dos caballos cruzando el río, 1925. Autor desconocido. Blanco y negro, 8.2 x 5.5 cm, soporte papel. Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

Fig. 2. Seis hombres y tres caballos, 1923-1962. Autor desconocido. Blanco y negro, 8.1 x 5 cm, soporte papel. Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

Fig. 3. Jóvenes en tres mesas posando para la foto, 1923. Autor desconocido. Blanco y negro, 8 x 5.4 cm, soporte papel. Repositorio digital de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

Fig. 4. Casa de adobe, 1925. Autor desconocido. Blanco y negro, 9.9 x 6.1 cm, soporte película fotográfica. Repositorio digital de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

escenas del entorno, como ríos, bosques y paisajes que configuran el territorio recorrido y vivido (Figuras 1,2,3 y 4).

En el caso de Larumbe, la descripción del territorio adquiere un carácter narrativo grandilocuente, imbuido de ciertas convenciones estéticas.⁴ Esto es evidente en una publicación del periódico Mercurio de noviembre de 1926, en la que escribe:

Sería verdaderamente doloroso narrar a ustedes las penalidades, los golpes, las caídas y los descalabros que estos infelices han sufrido en una larga y penosa caminata a pie de más de treinta leguas, por veredas tortuosas y resbaladizas; en pendientes

de cuarenta y cinco grados de inclinación erizadas de piedra, troncos de árboles, etc. que chocaban despiadadamente contra los pies y las tibias de las víctimas [...] (Mercurio, 1926, p. 4).

La impresión de este tipo de narrativa no sólo reflejaba la percepción del territorio, sino que también lo configuraba como un entorno inhóspito y de difícil acceso. Estas observaciones del médico, junto con sus avances en el estudio de la enfermedad, fueron ampliamente difundidas en medios públicos como El Universal, Excelsior y Mercurio.

A su regreso a la ciudad de Oaxaca, Larumbe presentó un informe escrito al go-

⁴ Deborah Dorotinsky, en *Viaje de sombras*, señala que la fotografía documental de la primera mitad del siglo XX conserva un marcado romanticismo visual, heredado del siglo XIX, que recicla una sintaxis dominada por encuadres equilibrados, vistas panorámicas de paisajes impresionantes y planos cerrados que resaltan la minuciosidad de la naturaleza.



Fig. 5, 6, 7. Positivo, rectangular, orientación horizontal, unidad documental simple, 1926.

Fig. 8, 9 Positivo, rectangular, orientación vertical, unidad documental simple, 1932.

Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

bernador y estableció contacto con la prensa. En dicho informe, el médico compartió sus observaciones sobre el estado de salud de la población, las cuales detalló en un artículo fechado en diciembre de 1926 para La Gaceta Médica, aunque este no fue publicado hasta septiembre de 1927.

La impresión que me causó ese pueblo de Tiltepec fue terrible: sus moradores, verdaderos espectros ambulantes estaban en su mayoría atacados de ambliopía, y sus rostros demacrados, sus cuerpos desnutridos y su aspecto exterior desaseado en grado extremo, hacían más impresionante el cuadro. Si no hubiese sido por

el guía que los conocía y hablaba el mismo dialecto que ellos, de seguro no habríamos encontrado ni un solo habitante, pues todos ellos tienen la tendencia a huir del hombre civilizado, refugiándose entre los espesos cafetales que forman verdaderos bosques al derredor de sus chozas. (Larumbe, 1927, p. 606).

En el mismo año de su primera visita, el Dr. Larumbe estableció contacto con el corresponsal del periódico El Universal, que publicó tres artículos al respecto. El primero, titulado “La ceguera y una plaga de vampiros están acabando con todo un pueblo”, fue seguido dos días después por “Tiltepec,

el pueblo del horror y de la muerte”, donde se incluyeron fotografías que mostraban las lesiones sufridas por los habitantes. Sobre esta última publicación, Larumbe escribió:

El Universal [...] publicó fotografías que traje y llamé la atención del público sobre la situación angustiosa de aquellos huérfanos de civilización y desheredados de la ciencia. (Larumbe, 1927, p. 608)

Esta diferenciación subraya cómo el discurso de Larumbe construía su identidad a partir de aquellos a quienes debía atender y menciona:

[...] aquellos desventurados, que por primera vez habían sentido un médico entre ellos [...]. (Larumbe, 1927, p. 608)

Finalmente, el 3 de junio de 1925 se publicó el último artículo, titulado “La ceguera de Tiltepec, cuyas causas no han podido ser conocidas, sigue produciendo víctimas”.

En 1926, el Dr. Larumbe realizó su segundo viaje, llegando al pueblo de Yagila el 17 de noviembre. En este lugar, llevó a cabo las primeras extirpaciones de nódulos oncocercosos (Larumbe, 1927, pp. 606-614), protuberancias en la piel donde se alojan

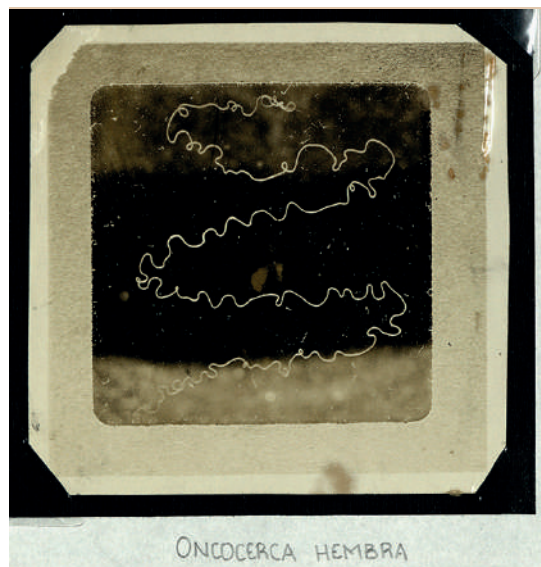


Fig. 10. Onchocerca hembra, tamaño natural, 1927. Autor: Doctor Isaac O. Blanco y negro, 8.6 x 8.4 cm, soporte papel, soporte secundario de cartulina. Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

los parásitos adultos. El 23 de noviembre de ese mismo año, Larumbe regresó a la ciudad acompañado de seis individuos: Felipe Pérez de 23 años,⁵ Porfirio, Porfirio López, de 24 años (figura 5); Pantaleón Hernández, de 45 años (figura 6); Juan F. González, de 28 años (figura 7); Paulino Mejía de Gossá (figura 8), quien desempeñaba el cargo de presidente municipal de su pueblo; y José Méndez, de 16 años (figura 9).

Provenientes de diferentes comunidades pertenecientes al distrito de Ixtlán. Todos ellos portadores de quistes en la cabeza y con distintas manifestaciones oculares, para ser “presentados y estudiados” en la Sociedad Médica de Oaxaca, de la que entonces era presidente el Dr. Ramón Pardo (Díaz, Juan, 2005, pp. 19-24).

En 1927, además de ser publicado su artículo “La Onchocercosis en Oaxaca”, el Dr. Larumbe presentó una ponencia en el VIII Congreso Médico de Monterrey, en diciembre, con la información recabada hasta el momento, mostrando fotos de dos pacientes y una serie de microfotografías del parásito (figura 10) (Díaz, 2005, p. 21).

⁵ No se encontró fotografía en el archivo.



Fig. 11. Conjunto fotográfico de cinco personas de la Sierra Norte afectadas por la oncocercosis, 1926. Autor desconocido. Blanco y negro, 34.4 x 12 cm, soporte papel, soporte secundario de cartulina. Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

Fig. 10. *Oncocerca* hembra, tamaño natural, 1927. Autor: Doctor Isaac O. Blanco y negro, 8.6 x 8.4 cm, soporte papel, soporte secundario de cartulina. Repositorio de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca.

Para 1930, Larumbe junto con el doctor Juan Ortiz Torroella descubren la etiología de la ceguera, al encontrar la presencia de microfilarias vivas dentro del ojo del paciente Juan Illescas. El Dr. Larumbe comenta al respecto en la revista guatemalteca *La Escuela de Medicina* ese mismo año:

Observé en compañía del Dr. Torroella, las microfilarias vivas en el iris del enfermo Juan Santiago Illescas, pudiendo apreciar estas como finas vírgulas de activísimos movimientos y notablemente refringentes: quedando demostrado que las micro-

filarias destruyen directamente el ojo (Díaz, 2005, p. 22)

El descubrimiento fue una de las mayores contribuciones al conocimiento de la oncocercosis, ya que, hasta ese momento, se creía que la ceguera era causada por una toxina que segregaban los parásitos, y que la extracción de los oncocercomas hacían desaparecer los síntomas del oculares (Díaz, 2005, p. 22).

Durante los primeros cinco años de su investigación, el médico descubre el foco de la oncocercosis en Oaxaca, describió las lesiones oculares, extirpó nódulos oncocercosos y, junto con el Dr. Torroella, descubrió que la ceguera era causada por filarias vivas en el ojo. Además, publicó los avances de sus estudios en la *Gaceta Médica*. En para-

lelo, participó en dos congresos médicos, lo que impulsó las campañas de prevención, tratamiento y erradicación de la oncocercosis en México, proceso que no culminaría hasta nueve décadas después, en 2015.

EL ANÁLISIS CRÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA MÉDICA

El siguiente conjunto fotográfico (Fig. 11) presenta a cinco personas, todas ellas afectadas por problemas oculares. De entre ellos, tres fueron parte del primer grupo que el Dr. Larumbe trajo consigo a la ciudad de Oaxaca para ser examinados y sometidos a la extirpación de las filarias, una operación que quedó registrada en video. El material visual ofrece un testimonio claro del proceso de extracción de los parásitos causantes de la oncocercosis. En ese momento, se pensaba que la extracción de las filarias era el tratamiento clave para la enfermedad, y que con ello las personas podrían recuperar la vista en pocos días. Sin embargo, este tratamiento no resultó como se esperaba, pues aquellos a quienes Larumbe realizó la operación en su segunda visita a la Sierra Norte, en la comunidad de Yalalag, no mostraron mejoría.

Las otras dos personas del conjunto fotográfico, un hombre y una mujer, permanecen sin identificar, pero sus rostros se muestran ante la cámara mientras son examinados en una exploración de la patología. Estas imágenes no sólo capturan una condición médica, sino también una épo-

ca, un intento por comprender y tratar una enfermedad en un contexto aún en busca de respuestas definitivas.

Beatriz Pichel (2015, pp. 35-55) en su artículo *Cuerpos patológicos: fotografía y medicina en el siglo XIX*, sobre las fotografías que se les hicieron a los pacientes del hospital psiquiátrico francés Salpêtrière, dice que las imágenes debían mostrar tanto los rasgos de la enfermedad, de tal forma que los síntomas pudieran ser reconocidos en otros pacientes, como los rasgos individuales del enfermo que permitirían identificarle en caso de un nuevo internamiento. En este sentido, vemos a las fotografías de los pacientes de Larumbe como evidencias de las manifestaciones externas de la enfermedad; sus afecciones, así como del individuo; que muestra sus rasgos propios. Si bien, estas fotografías cumplen la función de registro y evaluación del cuerpo patológico, es importante una lectura de las prácticas fotográficas desde sus estructuras de poder y que, a propósito, John Tagg menciona lo siguiente:

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas, y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida de una autoridad particular para interrumpir, mostrar, y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar (...) No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la

autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad (Tagg, Jhon, 1988, p. 85)

El análisis crítico de las fotografías utilizadas en investigaciones médicas requiere considerar tanto su contexto de producción como su función dentro de las dinámicas de poder. Por un lado, la fotografía médica tiene un propósito instrumental: registrar afecciones, procedimientos y resultados. Por otro lado, estas imágenes participan en la construcción de narrativas que justifican intervenciones en determinados territorios y comunidades.

Este doble propósito refuerza la idea de la fotografía como una herramienta que oscila entre la objetividad científica y la subjetividad cultural. En el caso de la oncocercosis en Oaxaca, las imágenes médicas no solo documentan la enfermedad, sino que también contribuyen a legitimar proyectos sanitarios y a reforzar imaginarios sobre las comunidades indígenas como sujetas de intervención médica y social. Su análisis crítico implica desentrañar las relaciones de poder implícitas en su producción y uso, así como reflexionar sobre el impacto de estas prácticas en la construcción de la memoria histórica.

CONCLUSIÓN

La fotografía médica relacionada con el estudio de la oncocercosis en Oaxaca no sólo constituye un registro científico, sino también un invaluable patrimonio documental cultural que muestra parte de la historia médica de la región, incluyendo

a sus principales protagonistas y a la población afectada. Estas imágenes no solo documentan la presencia y los efectos de la enfermedad, sino que también sirven como testigos de una época, de las dinámicas sociales y de los imaginarios que influyeron en las relaciones entre las comunidades locales y los agentes externos, como las instituciones médicas y gubernamentales.

Su conservación en los acervos fotográficos de Oaxaca —tanto en repositorios institucionales como en colecciones privadas— es fundamental para garantizar su acceso y estudio en el presente y en el futuro. La preservación de estos acervos no solo asegura la salvaguarda de documentos históricos, sino que también abre la puerta a nuevos enfoques para entender la historia de Oaxaca y sus comunidades a través de las imágenes.

En este sentido, es urgente fomentar la conservación, catalogación y digitalización de los acervos fotográficos existentes en Oaxaca, reconociendo su valor como fuentes primarias para la investigación histórica. Estas colecciones ofrecen una oportunidad única para reconstruir la historia de la región desde una perspectiva visual, complementando los relatos escritos y orales. La preservación de estos acervos es esencial no solo para el estudio académico, sino también para la memoria colectiva, permitiendo que las futuras generaciones accedan a un patrimonio visual que trascienda al tiempo. ∞



BIBLIOGRAFÍA

Dorotinsky, D. (2013). Viaje de sombras: Fotografías del Desierto de la Soledad y los Indios Lacandones en los años cuarenta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Monroy Nasr, R. (2009). La filigrana en la lectura foto-histórica. En P. Ángeles Jiménez et al. (Eds.), La fotografía: imagen y materia (pp. 255-268). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Tagg, J. (1988). El peso de la representación (Trad. A. Fernández Lera). España: Gustavo Gili.

Secretaría de Salud. (2014). Informe del país Oncocercosis en México: Programa Nacional para la Eliminación de la Oncocercosis en México. México: Secretaría de Salud de México / Programa Nacional para la Eliminación de la Oncocercosis (PNEO-M).

Bailón Vásquez, F. (2007). El uso de la fotografía en la Gaceta Médica de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En Memorias del primer Coloquio Latinoamericano de Historia y Estudios Sociales sobre la Ciencia y la Tecnología (pp. 805-822).

Díaz González, J. (2005). La oncocercosis en México, sus antecedentes históricos a través del Dr. José E. Larumbe. Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina, 8, 19-24.

Echeverría López, C. A. (Inédito). La Oncocercosis en la Sierra Norte de Oaxaca.

Pichel, B. (2015). Cuerpos patológicos: fotografía y medicina en el siglo XIX. Revista Alcores, 19, 35-55.

Larumbe, J. E. (1927). La Onchocercosis en Oaxaca. Gaceta Médica de México, 58(9), 606-614.

Resultó muy interesante la conferencia que sustentó el Doctor Larumbe sobre la ceguera en pueblos de la Sierra de Ixtlán. (1926, noviembre 26). Mercurio.

Quedó aclarado el motivo de la ceguera en Tiltepec, Oax. (1926, noviembre 27). Excélsior.

Será combatida duramente la epidemia de la ceguera. (1926, diciembre 14). Excélsior.

Pueblos en los cuáles nadie tiene conciencia de nada. (1927, mayo 29). El Universal.

Repositorio Digital de la FAHHO, Biblioteca Francisco de Burgoa. (2022). Pantaleón Hernández de Yaguila. Consultado el 6 de diciembre, 2022, de <http://repositorio.fahho.mx/handle/123456789/37726>.

Biblioteca del Instituto de Biología, Universidad Nacional Autónoma de México.

Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Fondo: Manuel Briosio y Candiani, Colección: Oncocercosis.

Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, Escuela de Medicina, Oaxaca, México.



CONVOCATORIA 2025

El Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca a través del Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones convoca a investigadores, académicos, profesionistas, estudiantes y público en general a participar con artículos o ensayos inéditos referentes al Patrimonio Cultural y su conservación, para ser publicados en los números subsecuentes de la revista "La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural", publicación cuatrimestral de circulación local, nacional e internacional, misma que se encuentra indexada en el sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal (Latindex) www.latindex.unam.mx, también disponible en formato digital en la página www.todopatrimonio.com de España.

OBJETIVO

Difundir la riqueza cultural del Estado de Oaxaca así como transmitir conocimientos y experiencias que ha incidido en la conservación del patrimonio urbano, histórico, arquitectónico y artístico. Se dará prioridad a los artículos enfocados en el análisis del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, teniendo cabida trabajos de otros estados de la República, incluso de otros países. Esta revista tiene un carácter académico, informativo, sin tendencias de ninguna índole y será una fuente confiable para estudiantes, catedráticos y público en general.

BASES

Los artículos deben ser inéditos, los artículos deberán presentarse en 4 cuartillas como mínimo y un máximo de 8. Los textos deberán estar escritos en tamaño carta (Word), letra Arial, 12 puntos, interlineado de 1.5, con márgenes libres de 2.5 cm de cada lado. Todos los artículos deberán estar acompañados por dos imágenes como mínimo por cuartilla, en archivos independientes en formato JPEG con una resolución de 300 ppp, tamaño postal como mínimo. Las imágenes irán acompañadas de pie de foto y su fuente de procedencia. Los textos y las imágenes se entregarán en versión digital o impresa al Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones del INPAC. Los artículos deberán contener los datos del autor (síntesis biográfica) y contacto.

TEMÁTICA

Itinerario. Información sobre las acciones en materia de conservación del Patrimonio Cultural que se estén llevando a cabo dentro del Instituto.

Restauración. Artículos o ensayos relativos a la teoría u obra de esta disciplinas, pudiéndose exponer en ejemplos reales de obras que se estén realizando en inmuebles históricos y artísticos tanto del interior del Estado como en el resto del país.

Arquitectura. Artículos o ensayos referentes a las diferentes manifestaciones de la arquitectura, ya sea por la época de construcción, estilo arquitectónico y/o naturaleza constructiva. En esta sección encontramos la posibilidad permanente de documentar lo que se ha hecho o esté haciendo en materia de conservación de la arquitectura tradicional.

Arte y expresión. Sección especializada en el análisis, conservación, restauración y catalogación de obras artísticas sin distinción de épocas.

Urbanismo. Análisis de las diferentes ramas de la disciplina: estudios, historias urbanas, planes de desarrollo y demás proyectos que inciden o han incidido en los centros urbanos.

Arqueología. Artículos o ensayos relativos a la práctica de la arqueología y sus diferentes ramas o especialidades de desarrollo. Se podrán incluir trabajos historiográficos y biográficos de quienes han hecho arqueología.

Paisajes culturales. Artículos o ensayos relativos a la conservación y divulgación de los paisajes culturales urbanos, rurales, arqueológicos e industriales.

Patrimonio intangible. Sección especializada en el patrimonio inmaterial, principalmente en las manifestaciones culturales como las costumbres, tradiciones, y expresiones sociales tanto del Estado de Oaxaca como del resto el país.

Galería. Colecciones fotográficas relacionadas con el patrimonio cultural.

SELECCIÓN

Una vez recibidos los textos con el formato arriba mencionado, serán revisados y seleccionados por los integrantes del Comité Editorial de La Gaceta; en caso de ser aceptados, el área de edición de este Departamento se pondrá en contacto para trabajar detalles hasta que el artículo sea publicado.

Enviar al Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones Lic. Mitzi Luz Montes Cuevas

📍 Carretera Internacional Oaxaca – Istmo Km 11.5, Ciudad Administrativa, Edificio 3, Tercer nivel, Tlaxiactac de Cabrera, Oaxaca, CP. 68270.

☎ Tel. 501 5000 ext. 11757

✉ estudioshistoricosinpac@gmail.com

UN PUEBLO TRANSFORMANDO SU HISTORIA