

Nº 44

may - ago
2025, año 20
Oaxaca, México



La Gaceta

DEL INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL



PATRIMONIO CULTURAL
INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL
DEL ESTADO DE OAXACA

Edición Especial INPAC - IIE-UNAM



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS · UNAM

Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones INPAC - Distribución gratuita



En Oaxaca la cultura y el patrimonio no constituyen únicamente vestigios de nuestro pasado, sino fundamentos vivos que orientan nuestro presente y nos inspiran a edificar un futuro con identidad y orgullo.

Nuestro gobierno impulsa una transformación profunda, con la convicción de que el verdadero desarrollo se construye a partir de nuestras raíces y de la riqueza invaluable de los pueblos.

La colaboración con las instituciones académicas resulta esencial para fortalecer la investigación, la formación de nuevas generaciones y la difusión de los saberes que hacen de Oaxaca un referente cultural a nivel nacional e internacional.

Por ello celebramos con especial reconocimiento esta edición de la Gaceta del

Instituto del Patrimonio Cultural, elaborada en coordinación con la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el marco del 90 aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y de los 24 años de su presencia en nuestra entidad, esta publicación reafirma el compromiso interinstitucional de promover el rescate, la preservación y la difusión de la herencia histórica y cultural que nos distingue como oaxaqueñas y oaxaqueños.

Invito a todas y todos a leerla, compartirla y reconocer en sus páginas la grandeza de Oaxaca y de México.

Con la fuerza de nuestra cultura y la unidad de nuestros pueblos, sigamos construyendo un Oaxaca más justo, digno y orgulloso de su historia.

Ing. Salomón Jara Cruz

Gobernador Constitucional del Estado Libre y Soberano de Oaxaca

DIRECTORIO

ING. SALOMÓN JARA CRUZ

Gobernador Constitucional del Estado de Oaxaca

JUNTA DIRECTIVA

Lic. Flavio Sosa Villavicencio

Secretario de las Culturas y Artes de Oaxaca

Mtra. Sildia Mecott Gómez

Directora 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

CONSEJO ASESOR

Dra. Danivia Calderón Martínez

Investigadora independiente

Mtra. Edith Cota Castillejos

UABJO

Mtro. Fabricio Lázaro Villaverde

FADU – UABJO

Arq. Fernando Chiapa Sánchez

ENCRyM-INAH

Dra. Heidy Gómez Barranco

UABJO

Dr. Juan Manuel Gastellum Alvarado

UABJO

Arqueol. Leobardo Daniel Pacheco Arias

Centro INAH Oaxaca

Dra. Luz Cecilia Rodríguez Sánchez

UABJO

Mtra. Sofía Riojas Paz

ENCRyM / INAH

Dra. Yunuen Lizu Maldonado Dorantes

CNMH / INAH

DISEÑO EDITORIAL

Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca

Lic. Claudia Ruíz Pérez

Coordinadora de la edición IIE - UNAM



En portada: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Sede Oaxaca.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Sede Oaxaca.

SUMARIO

PATRIMONIO ARTÍSTICO

06

La representación del Jaguar en el Arte Rupestre del Sur del Istmo de Tehuantepec, México.

Fernando Berrojalbiz

PATRIMONIO ARTÍSTICO

13

Filmar en red: tensiones y potencialidades del cine comunitario oaxaqueño contemporáneo.

Mario Barro Hernández

PATRIMONIO ARTÍSTICO

19

Edith Morales: Revisiones a una producción personal y colectiva.

Natalia de la Rosa

ARQUITECTURA

25

Las portadas de los templos de Yatzachi el Alto y Bajo de la Alcaldía Mayor de Villa Alta, Oaxaca.

Laura Diego Luna

PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO

32

La iconografía del diablo en la Doctrina cristiana en lengua mixteca, patrimonio bibliográfico de Oaxaca.

Denise Fallena Montaña

PATRIMONIO DOCUMENTAL

38

Memoria y modernidad: el monumento de la batalla de La Carbonera, 1909-1910.

Selene del Carmen García Jiménez

ARQUITECTURA

45

Las fachadas-retablo de la Ciudad de Oaxaca: creación y proyección de significados.

Franziska Neff

PATRIMONIO ARTÍSTICO

54

Un esbozo sobre el panorama musical en Oaxaca hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

Gonzalo Sánchez Santiago

PATRIMONIO DOCUMENTAL

60

Una mirada al territorio a través del paisaje, los documentos y la tradición oral del valle de Coixtlahuaca.

Mónica Pacheco Silva

La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, revista cuatrimestral mayo-agosto de 2025. Carretera Internacional Oaxaca – Istmo, km. 11.5, Ciudad Administrativa “Benemérito de las Américas”, Edificio 3, Nivel 3, Tlalixtác de Cabrera, Oaxaca. C. P. 68270. Tel 501 50 00. Ejemplar digital. Año 20, Número 44. 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.

El patrimonio cultural de Oaxaca constituye una de las expresiones más ricas y diversas de nuestro país. Se refleja en sus monumentos, en sus tradiciones vivas, en la pluralidad de sus lenguas y en las múltiples formas en que las comunidades han transmitido sus saberes a lo largo del tiempo. Para el Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, la misión de conservar, preservar y difundir este legado es también un compromiso compartido que nos vincula con la sociedad, con las instituciones y con la comunidad académica.

Con gran orgullo presentamos la edición número 44 de la Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural, realizada en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México, en el marco del 90 aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas y de los 24 años de su presencia en Oaxaca. Esta alianza interinstitucional refuerza un propósito común: abrir espacios de reflexión y análisis que enriquezcan el conocimiento sobre nuestro patrimonio y su papel en la vida contemporánea.

La riqueza de este número reside en la pluralidad de temas que reúne. Los artículos ofrecen perspectivas diversas sobre expresiones materiales e inmateriales de nuestro estado: desde los símbolos ancestrales del jaguar en el arte rupestre del Istmo de Tehuantepec, hasta el análisis del cine comunitario oaxaqueño en la actualidad, con sus tensiones y potencialidades como medio de identidad y resistencia. Asimismo, se revisa la trayectoria de Edith Morales, cuya producción artística articula lo personal y lo colectivo, revelando nuevas formas de creación, en donde reflexiona sobre la producción cultural vinculada con la migración, la defensa del territorio y la soberanía alimentaria, asuntos de gran relevancia en el presente.

Otros textos se adentran en la historia y

el valor artístico de templos y monumentos, como los de Yatzachi el Alto y el Bajo, las fachadas-retablo que embellecen ciudades y pueblos, o el monumento a la Batalla de la Carbonera, ejemplo de la manera en que memoria y modernidad se entrelazan en el espacio público. La edición también dedica un espacio al patrimonio documental —con el estudio de la iconografía del diablo en doctrinas cristianas en lengua mixteca— y al patrimonio musical, con un panorama sonoro de Oaxaca entre los siglos XIX y XX.

Cada contribución amplía nuestra comprensión del patrimonio desde distintos enfoques, recordándonos que este no es un conjunto estático de bienes, sino un universo en constante transformación, en diálogo permanente con los procesos sociales, políticos y culturales de nuestro tiempo. De ahí proviene su vitalidad y su capacidad de inspirar a las nuevas generaciones.

Desde el Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca reafirmamos que esta Edición Especial de la Gaceta será una herramienta valiosa tanto para la comunidad académica como para quienes deseen acercarse a la historia del arte y a la conservación del patrimonio en Oaxaca. Al mismo tiempo, aspiramos a que funcione como un puente entre la investigación especializada y la sociedad, fomentando que cada vez más personas valoren y se apropien de la riqueza cultural que nos define.

Invitamos a nuestras lectoras y lectores a recorrer estas páginas con el mismo entusiasmo con que fueron concebidas, y a disfrutar de un número que conmemora un aniversario histórico para la investigación estética en México, al tiempo que ratifica el compromiso interinstitucional de seguir trabajando por la preservación y difusión de nuestro patrimonio cultural.

Mtra. Sildia Mecott Gómez

Directora General del Instituto del Patrimonio
Cultural del Estado de Oaxaca

PRESENTACIÓN IIE-UNAM

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS IIE-UNAM

Dra. Angélica Velázquez Guadarrama
Directora

Dr. Luis Adrián Vargas Santiago
Secretario Académico

Mtra. Andrea Maribel Soto Martínez
Secretaria Administrativa

Lic. Araceli Rodríguez Moreno
Secretaria Técnica

Lic. Claudia Ruiz Pérez
Coordinadora de la Unidad Oaxaca

El Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM se caracteriza por su tradición disciplinaria ocupada en forjar la Historia del Arte en México a la luz de hallazgos artísticos significativos, investigaciones rigurosas, metodologías transversales y divulgación del conocimiento artístico, estético y patrimonial en expresiones que van desde el Arte antiguo hasta el Arte contemporáneo.

A 90 años de su fundación y 24 años de su llegada a Oaxaca, el Instituto ha desarrollado incontables proyectos con aportes invaluableles a la Historia del Arte, impulsó la creación de la licenciatura en Historia del Arte en la UABJO, la apertura de la Especialización y la Maestría en Historia del Arte en la Unidad Oaxaca, así como la creación de espacios de diálogo en diversos campos de conocimiento a través de cursos, talleres, ciclos de conferencias y coloquios.

Gracias a que se han afianzado alianzas con instituciones públicas y privadas afines con las que se colabora en beneficio de la investigación para extender los saberes desde Oaxaca, hoy es posible contar con este número especial de la Gaceta que edita el Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca en donde encontramos eco para difundir los artículos generados a partir del ciclo Oaxaca: Aportaciones desde la Historia del Arte.

La apertura y disposición de un organismo gubernamental ante la propuesta de una instancia educativa, reafirma la cooperación interinstitucional, nodal para la vida cultural del estado. Referirnos al patrimonio de Oaxaca abre un panorama de múltiples posibilidades, tan disímiles como entrañables; esta edición de La Gaceta establece una oportunidad para mirar otras expresiones que también son parte de nuestro patrimonio.

Los temas abordados nos muestran a Oaxaca desde diversos enfoques y nos invitan a descubrirlo desde: el Arte Rupestre del Istmo de Tehuantepec, las visiones de Coixtlahuaca a través de sus códices y lienzos, los libros de Antequera de Indias, las fachadas y retablos, los templos de la Sierra norte del estado, la escultura pública, la música de los siglos XIX y XX, así como, desde sus expresiones cinematográficas y artistas contemporáneas.

Por mi raza hablará el espíritu

Instituto de Investigaciones Estéticas – Unidad
Oaxaca Universidad Nacional Autónoma de México



LA REPRESENTACIÓN DEL JAGUAR EN EL ARTE RUPESTRE DEL SUR DEL ISTMO DE TEHUANTEPEC, MÉXICO.

Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia

En el Postclásico tardío (1250 – 1521 dC) los zapotecos, procedentes de los valles centrales de Oaxaca, conquistaron y colonizaron una parte importante del sur del Istmo de Tehuantepec, en donde consolidaron entidades políticas complejas (Fig. 1). Se proponen dos oleadas de conquista, una realizada en el siglo XIV y la segunda en el siglo XV (Zeitlin y Zeitlin 1990, 448; Zeitlin 2005, 47; Montiel Ángeles et al. 2014, 197-244). Los estudios arqueológicos afirman que la ocupación zapoteca se centró en las orillas de los ríos Tehuantepec y Los Perros, en forma de sitios pequeños, teniendo al gran sitio de Tehuantepec como gran centro regional (Zeitlin y Zeitlin 1990, 448; Zeitlin 2005, 63). Hay que destacar también la existencia de un sitio monumental, llamado Guiengola, que se ubica en partes altas y laderas de un gran cerro.

EL ARTE RUPESTRE DEL ISTMO

Las investigaciones sobre arte rupestre han sido escasas en esta área hasta hace una década. Dos fueron los sitios que han recibido más atención, especialmente por Roberto Zárate Morán: Ba'cuana, y Zopiloapam (Martínez Gracida 1910; Delgado 1965, 4-5; Zárate Morán 2003, 57; Zárate Morán y Mena Gallegos 2010, 95).

Los trabajos más sistemáticos sobre estos sitios han sido realizados por Roberto Zárate Morán. Destaca en estos estudios la parte del registro, porque es el primer intento de realizar un dibujo de todas las expresiones, y logra un buen resultado para las técnicas de la época (Zárate Morán 2003; Zárate Morán y Mena Gallegos 2010).

El trabajo de Zárate Morán es, sin duda, de gran importancia. Sin embargo, Zárate afirma

que estas pinturas fueron realizadas en el Clásico y que tienen rasgos de escritura de esta época, cuando estudios recientes demuestran que fueron efectuadas en el Postclásico Tardío (Berrojalbiz 2017; Rivas Bringas 2019).

PROYECTO ARTE RUPESTRE DE LA PARTE SUR DEL ISTMO

En las investigaciones que he venido realizando en los últimos años he podido establecer un conjunto de sitios de arte rupestre (Fig. 1) que comparten una serie de aspectos: las características técnicas, los recursos artísticos empleados en la realización de las imágenes, la iconografía, el estilo, su ubicación en el entorno, los mensajes y simbolismos más importantes, la relación con el patrón de asentamiento que establecieron los zapotecos a su llegada (Berrojalbiz 2019, 194-200). Hasta el momento he podido identificar 21 sitios que pertenecen a este conjunto.

En otros trabajos he demostrado que el estilo



(Fig. 1). Mapa paisaje cultural zapoteco del Istmo en el Postclásico. | Fernando Berrojalbiz

de las imágenes de estos sitios corresponde al Mixteca-Puebla o estilo Internacional, que fue empleado durante el Postclásico tardío por

varias culturas mesoamericanas, aunado al sistema de registro del Postclásico (Berrojalbiz 2017).

Por las anteriores razones, aunadas a la vinculación espacial de estas expresiones con los sitios zapotecas, he podido atribuir estos conjuntos rupestres a los zapotecos y situarlos de manera correcta en el período Postclásico, ya que en anteriores trabajos otros autores los asignaban a la época Clásica.

Como consecuencia de las ideas anteriores he propuesto que los zapotecos para poder apropiarse del nuevo territorio que conquistaron crearon un paisaje sagrado nuevo, donde plasmaron toda su cosmología. En esa construcción el arte rupestre tuvo un papel fundamental (Berrojalbiz 2019) (Fig.1).

LA REPRESENTACIÓN DEL JAGUAR

En este trabajo voy a analizar la representación del jaguar en estos sitios rupestres porque es uno de los pocos motivos que se ha plasmado en diferentes soportes desde los inicios del urbanismo en Oaxaca, hasta la llegada de los europeos. El objetivo principal del trabajo es averiguar posibles variaciones y particularidades regionales propias del Istmo en la representación y plasmación de la figura del jaguar en el arte rupestre, teniendo en cuenta que estas imágenes siguen de manera general la tradición iconográfica y estilística Mixteca-Puebla.

En el proyecto hasta el momento he localizado representaciones de jaguar en 6 sitios, en alguno de los cuales aparece en varias ocasiones (Fig. 2).



(fig. 2). Dibujo cabeza de jaguar. Roca 1, Conjunto 4, sitio Ba'cuaana. | Fernando Berrojalbiz

He dividido mi análisis de estas representaciones en 4 temas principales relacionados con el jaguar:

- 1 – El jaguar, la serpiente y el agua
- 2 – El jaguar y los signos de escritura
- 3 – El jaguar y el poder
- 4 – El jaguar y el mono

EL JAGUAR, LA SERPIENTE Y EL AGUA

En dos sitios llamados La Cueva del Diablo y Ba'cuana, existen unas representaciones de jaguar que tienen unos rasgos singulares, los cuales estoy asociando con la serpiente.

El sitio Cueva del Diablo consiste en un abrigo de medianas dimensiones, que se encuentra al borde de un arroyo, a media altura de un pequeño cerro y que en su parte central presenta un conjunto de motivos pintados todos en color rojo. La iconografía, el estilo, como la disposición de los motivos es muy parecida a los de un código y a cómo aparecen estos agrupados en una página del mismo.

La figura que más destaca es un ser que está representado de perfil y que se continúa en su parte inferior en una banda o franja que corre hacia la derecha del panel realizando dos cambios de dirección en forma de ángulo recto. La cabeza corresponde a un jaguar, como se puede observar en su forma general, en la forma de las orejas, en sus dientes y en su hocico. La forma de representar sus garras y el pelo en el cuello y en las extremidades superiores son convenciones que aparecen en otras representaciones de esta época y este estilo. Lo interesante es que a mitad del cuerpo ya no aparece la pelambre del jaguar sino unos elementos horizontales irregulares que podrían asociarse a la representación del cuerpo de un lagarto o a escamas de una serpiente. En el extremo inferior el cuerpo se convierte en una banda o franja de la que salen unos elementos en su parte superior con forma casi triangular inclinados hacia la derecha. Esta forma de franja con estos elementos ha sido interpretada en los códigos como representaciones de corrientes de agua, y los picos como las ondulaciones que forma el agua (Fig. 3).

En la cosmovisión mesoamericana desde el Preclásico hasta el Postclásico el jaguar se



ha asociado por sus costumbres y por el color y diseño de su piel con la montaña, la cueva, la noche, el sol de la noche, las estrellas, la tierra, pero también con la sexualidad (Markens et al. 2013).

En el Postclásico, en el altiplano central, la deidad jaguar era considerada el corazón de la montaña, el dios Tepeyolotl. Era el dueño de todos los bienes y los animales que se guardaban dentro de la montaña sagrada, así como también del agua y la lluvia que se almacenaba en el interior de la misma (Olivier 1998, 107 y 111). También era importante en los pueblos oaxaqueños, como lo demuestra su representación o referencias en los códices Mixtecos (107). Incluso algunos autores han señalado la posibilidad de que esta deidad tenga su origen en la región del Istmo. (100).

Vemos como el jaguar puede ser el dueño de las aguas, de las lluvias que están dentro de la montaña y por tanto es comprensible esa representación de jaguar acabada en una banda de agua, que a su vez recuerda una forma serpentina. Por otra parte, es muy conocido que en la tradición mesoamericana la serpiente se asocia con el ambiente húmedo, con el agua, la lluvia, con lo femenino, pero también con las cuevas y con la sexualidad (López Austin, 1994).

En el caso de Oaxaca desde temprano se realizó en el arte esa asociación entre el jaguar, la serpiente y el dios de la lluvia. En las vasijas efigie desde las primeras etapas de Monte Albán se puede observar rasgos mezclados de jaguar y serpiente para representar al dios de la lluvia (Caso y Bernal 1952, 25). Covarrubias a mediados del siglo pasado ilustró lo que había sido según su visión la evolución de la “mascara del hombre-jaguar olmeca” hacia los dioses de la lluvia a lo largo del período prehispánico (Covarrubias 1961, 68).

El sitio de arte rupestre Ba'cuana en el istmo consta de dos partes. Una de ellas se encuentra en el techo de una especie de cueva que se forma en la parte inferior de una gran roca. El otro conjunto se halla en la pared vertical de otro bloque pétreo cercano. En ambos conjuntos se encuentran cabezas de jaguares de diferentes características. En una de ellas, en el medio de la cabeza, se plasmó una pequeña cruz de brazos iguales, como un cosmograma que indicaría las cuatro direcciones y el centro, el Corazón de



(fig. 3). Foto del panel principal del sitio Cueva del Diablo.
| Fernando Berrojalbiz



(fig. 4). Foto cabeza de Jaguar Roca 2, sitio Ba'cuana.
| Fernando Berrojalbiz

la Montaña, el centro de todas las direcciones (Fig. 4).

Sin embargo, el motivo más recurrente en este sitio es una cabeza de animal fantástico que combina elementos de varios animales, especialmente rasgos de ofidio y de jaguar. Todas ellas presentan similitudes estructurales, pero no hay dos iguales. Por varias razones creo que primordialmente se puede identificar como una gran serpiente fantástica (Berrojalbiz 2017) (Fig. 5).

Actualmente en la tradición oral del istmo se dice que en muchas cuevas hay reservas de agua y que una serpiente es la guardiana de estas reservas. A la vez muchos de estos cerros se llaman cerro del jaguar. Estas imágenes rupestres confirman la permanencia de esta asociación serpiente-jaguar en la tradición zapoteca desde el

Preclásico al Postclásico, desde los valles centrales al istmo. Esto puede marcar una variante, una particularidad con respecto a la iconografía de los códices, pintados en el área mixteca, ya que en ellos no se observa tan evidente esta mezcla de elementos del jaguar y la serpiente.



(fig. 5). Foto Cabeza Serpiente, Roca 1 Conjunto 1, sitio Ba'cuana. | Pedro Ángeles.



(fig. 6). Dibujo de numeral asociado a signo de jaguar. Roca 1, Conjunto 4, sitio Ba'cuana. | Fernando Berrojalbiz

EL JAGUAR Y LOS SIGNOS DE ESCRITURA

El sitio Ba'cuana es el conjunto de arte rupestre mayor hallado en el istmo hasta la fecha. Tiene el mayor número de motivos y presenta una gran complejidad por la variedad en las formas de representación y por las superposiciones.

Como se ha dicho antes, existe un sistema de escritura propio de la época postclásica. Como es sabido, desde los inicios de la escritura en Mesoamérica y hasta este sistema del Postclásico, ha habido una relación muy estrecha con un sistema calendárico. En este sistema hay 20 signos que representan días, uno de ellos alude al jaguar, que se le puede representar de cuerpo entero o partes del animal: cabeza o las patas con garras. Por otra parte, uno de los nombres que se ponía a las personas era el nombre del día de su nacimiento en el calendario ritual.

En Bacuana se han hallado muchas representaciones de signos calendáricos, pero uno de los que más abunda es del jaguar. Creo que el arte rupestre de este sitio consiste en gran parte en la escritura de peticiones y ofrendas que se realizaban en rituales que se celebraban en este lugar sagrado. Mi hipótesis es que en las peticiones se escribía o el nombre del donante o fechas simbólicas importantes, y a veces se acompañaban con representaciones de ofrendas. Quizás el día con signo jaguar era de gran importancia y en esos días se hacían rituales especiales. En otros sitios también se han encontrado signos jaguar asociados a numerales, pero no con la abundancia de Ba'cuana (Fig. 6).

EL JAGUAR Y EL PODER

El sitio Zopiloapam es el segundo sitio más importante descubierto hasta ahora en el Istmo por el número de sus motivos. Sus pinturas se encuentran en las paredes verticales que se forman en la parte alta de un pequeño cerro. También son pinturas en color rojo.

Parece que la escena principal es de carácter narrativo. Constaba de cuatro personajes que formaban una especie de procesión que se dirige hacia la izquierda del espectador. Desgraciadamente, de dos de ellos apenas quedan unos pequeños trazos para evidenciar su existencia, pero nada más.





(fig. 7). Foto de motivo jaguar del sitio Zopilapam, resaltado con programa Dstretch. | Foto Pedro Ángeles, mejoramiento imagen Fernando Berrojalbiz.



10

De los dos que restan uno consiste en una figura antropomorfa, pero con indiscutibles rasgos de jaguar que se pueden observar en la cabeza, en las garras, en la cola y en algunos círculos con punto en medio repartidos sobre su cuerpo que semejan las manchas de la piel. Unas líneas verticales recorren sus extremidades inferiores, parte del cuerpo y la cola (Fig. 7).

El otro personaje mejor conservado, a la izquierda del anterior, consiste en un antropomorfo en donde lo que más destaca son unas líneas verticales que recorren sus extremidades y su cuerpo. Además, porta un pectoral que parece representar una cabeza trofeo, elemento relacionado con la guerra y el sacrificio. En los estudios de los códices mixtecos se ha interpretado que los personajes que tienen estas líneas van a ser sacrificados o participan en un ritual de sacrificio. Además, porta un pectoral que parece representar una cabeza trofeo, elemento relacionado con la guerra y el sacrificio.

Desde los inicios de la cultura zapoteca a los gobernantes se les asocia con el jaguar ya que sus cualidades son las mejores metáforas para representar las que se le asignan al gobernante en el ejercicio del poder, y en la guerra. Además, se les atribuye el papel del

sacrificador mayor (Urcid 2005, 23-24). En opinión de Rivas Bringas el personaje con rasgos de jaguar de Zopilapam se trata de un gobernante en el papel de sacrificador (Rivas Bringas 2019, 63). Por todo lo anterior creo que se trata de una escena donde un gobernante está participando en una escena de sacrificio.

EL JAGUAR Y EL MONO

En el sitio de Cueva del Diablo existe una asociación de figuras que no es muy común en el arte rupestre del resto de Oaxaca, ni en la escritura clásica de Monte Albán, ni tampoco en los códices mixtecos, ni en la cerámica polícroma del Postclásico. Se trata de una asociación peculiar entre el mono y el jaguar.

En la escena principal de este sitio se observa que son las dos figuras preponderantes en este conjunto y que representan algún tipo de oposición, reforzada esta impresión por el gesto del jaguar que voltear la cabeza en dirección contraria al mono (Fig. 8).



(fig. 8). Foto y dibujo sobre foto de figuras Panel 1 de Cueva del Diablo. | Fernando Berrojalbiz

En el pensamiento mesoamericano el mono simboliza la diversión y el entretenimiento, asociado con el canto y el baile, con el placer y la sexualidad y también con la inteligencia (Seler 2008, 19-27). Son nociones que se contraponen a los simbolismos del jaguar tratados hasta el momento: poder, guerra, sacrificio, cueva, agua. Además, es un signo de los veinte días del calendario mesoamericano.

Las relaciones más cercanas de esta asociación peculiar de figuras las hemos encontrado en el estado de Chiapas, que colinda al oeste con el estado de Oaxaca y

precisamente con la región del istmo. Ahí son frecuentes las representaciones de monos en el arte rupestre, aunque son pocos los ejemplos de la asociación de mono y jaguar (Lozada Toledo y Herrera Reina, 2014). También se conocen algunos ejemplos en Centroamérica de esta asociación de figuras (Félix Lerma, comunicación personal, 14 de abril 2022).

Por otra parte, en el contexto arqueológico se conocen las relaciones entre la costa de Chiapas y la costa de Guatemala con la zona del istmo, a través del llamado corredor de las tierras bajas tropicales (Zeitlin 1993, 126).

Cerca de la población de Ocozocuautla, en las tierras bajas de Chiapas, existen unos grabados rupestres de estilo Mixteca-Puebla, del Postclásico, con motivos de serpientes. Este estilo llegó a esta zona, probablemente, por ese corredor desde Oaxaca, y más concretamente desde el Istmo.

Sin embargo, lo que más destaca de estas asociaciones jaguar mono es que actualmente, en las fiestas de carnaval de pueblos de esta zona de Chiapas, como Ocozocuautla, en la danza principal, los dos personajes son el jaguar y el mono. Durante la danza el mono se sube encima del jaguar, y lo viola simbólicamente. Entonces el jaguar mata al mono. Esto ha sido interpretado como una metáfora de un acto de propiciación de lluvias que desata la acción del mono para que el jaguar, dueño de las aguas, libere las lluvias. (Lozada Toledo y Herrera Reina 2014).

Se puede considerar que hubo un intenso intercambio de ideas entre estas dos zonas, entre probablemente zoques de Chiapas que influyeron en los rituales y simbolismos de los zapotecos de tal manera que quedó plasmado en este conjunto rupestre.

CONCLUSIONES

El arte rupestre ha servido para fortalecer la hipótesis de la llegada y conquista del istmo por los zapotecos y su cultura en la época postclásica. Además, constituye la única fuente para conocer cómo fue la escritura de los zapotecos en el Postclásico, debido a la inexistencia de códices conservados de esta cultura correspondientes a esta época.

Con el análisis del simbolismo del jaguar se ha podido averiguar que están presentes en el istmo y durante el Postclásico algunas ideas y formas de representación que se crearon desde los inicios de la cultura zapoteca en los valles centrales, como la asociación entre el jaguar y la serpiente. Se demuestra que hubo una continuidad en esta tradición cultural a lo largo de mucho tiempo y a pesar de una migración que llevó a esta cultura a otra zona, en contraste con la zona nuclear donde algunos de estos rasgos no tuvieron continuidad.

El estudio de la iconografía de las imágenes rupestres nos muestra que parte de los rituales que se hacían en estos lugares rupestres se dedicaban al dios Jaguar en alguna de sus distintas advocaciones y se aludía a su simbolismo de diferentes maneras: representando su cuerpo transformándose en corriente de agua, pintando su cabeza sola o entremezclada con rasgos de ofidio, o como fecha calendárica.

Por otra parte, también se constata que desarrollaron algunas variantes formales y simbólicas en el istmo, como esa asociación peculiar entre el jaguar y el mono, como consecuencia de la influencia de los grupos zoques al este, que influyó en la iconografía y simbolismo de la tradición Mixteca-Puebla en el área.

BIBLIOGRAFÍA

Berrojalbiz, Fernando. 2017. "Arte rupestre del sur del Istmo de Tehuantepec: ¿una variante regional del estilo Mixteca-Puebla?" En *Estilo y Región en el arte mesoamericano*, coordinado por Pablo Escalante y Ma. Isabel Álvarez Icaza. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Berrojalbiz, Fernando. 2019. "Arte Rupestre y la Construcción del Paisaje Sagrado Zapoteca en el Sur de Istmo de Tehuantepec." En *Cultura Zapoteca. Tradición y Renovación*, editado por Eva E. Ramírez Gasca y J. A. González Nolasco. Universidad del Istmo.

Caso Alfonso e Ignacio Bernal. 1952. *Urnas de Oaxaca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Covarrubias, Miguel. 1961. "Problema Olmeca." En *Arte indígena de México y Centro-América*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Delgado, Agustín. 1965. *Archeological Reconnaissance in the Region of Tehuantepec, Oaxaca, Mexico*. New



World Archaeological Foundation, Brigham Young University.

López Austin, Alfredo. 1994. *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica.

Lozada Toledo, Josué y Marielba Herrera Reina. 2014. *El culto a San Miguel Arcángel. Paralelismos simbólicos entre los pipiles de Huizúcar y los zoques de Chiapas*. Ponencia presentada en el XII Congreso Centroamericano de Historia, Universidad de El Salvador.

Markens, Robert, Marcus Winter, y Cira Martínez López. 2013. "El jaguar en la arqueología de Oaxaca." En *El jaguar en Oaxaca*, coordinado por Alfonso Aquino. Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Martínez Gracida, Manuel. 1910. *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos Tomo II* (Manuscrito con láminas). Archivo General del Estado de Oaxaca.

Montiel Ángeles, Alma Zarai, Víctor Manuel Zapien López y Marcus Winter. 2014. "La arqueología del istmo oaxaqueño: patrones de asentamiento, comunidades y residencias." En *Panorama Arqueológico: Dos Oaxaca*, editado por Marcus Winter y Gonzalo Sánchez Santiago. Instituto Nacional de Antropología e Historia. CONACULTA.

Olivier, Guilhem. 1998. "Tepeyólotl, "corazón de la montaña" "señor del eco": el dios jaguar de los antiguos mexicanos." *Estudios de Cultura Nahuatl* Vol (28): 99 – 141.

Rivas Bringas, María Luisa. 2019. "El sitio de arte rupestre Zopiloapam: Memoria de la ritualidad en un lugar sagrado del Istmo oaxaqueño." Tesis Maestría

en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Seler, Eduard. 2008. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Editorial Casa Juan Pablos.

Urcid, Javier. 2005. *La escritura Zapoteca. Conocimiento, Poder y Memoria en la antigua Oaxaca*. Universidad de Brandeis. <http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/>

Zárate Moran, Roberto. 2003. *Un mito de creación zapoteca en las pinturas rupestres de Dani Guiaati*. Casa del Pueblo de Asunción Ixtaltepec, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Zárate Morán, Roberto y Raúl Mena Gallegos. 2010. *San Jerónimo Taniqueza: historia e identidad de un pueblo zapoteco del istmo de Tehuantepec*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Oaxaca, Fuerza Eólica del Istmo, S.A. de C. V.

Zeitlin, Robert N. 1993. "Pacific Coastal Laguna Zope. A Regional Center in the Terminal Formative Hinterlands of Monte Albán." *Ancient Mesoamerica*, 4, (1): 85 -101.

Zeitlin, Judith Francis. 2005. *Cultural Politics in colonial Tehuantepec: community and state among the Isthmus Zapotec, 1500 - 1750*. Stanford University Press.

Zeitlin, Judith Francis y Robert N. Zeitlin. 1990. "Arqueología y época prehispánica en el sur del istmo de Tehuantepec." En *Lecturas históricas del Estado de Oaxaca. Época Prehispánica*, coordinado por Marcus C. Winter. Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Oaxaca.



FILMAR EN RED: TENSIONES Y POTENCIALIDADES DEL CINE COMUNITARIO OAXAQUEÑO CONTEMPORÁNEO

Mario Barro Hernández



(fig. 1). IMCINE fortalece el cine comunitario con talento indígena y afrodescendiente. | IMCINE, Boletín de prensa, 3 de julio de 2023.

En el entramado del cine que se produce actualmente en México ha cobrado fuerza una serie de prácticas audiovisuales gestadas en comunidades, no como subgénero ni gesto testimonial, sino como afirmación de mundos posibles. En el caso de Oaxaca, estas formas de hacer cine despliegan una potencia singular al entrelazar lenguas originarias, estructuras de comunalidad y procesos colectivos de creación. No se trata únicamente de narrar otras historias, sino de ensayar otras formas de habitar la imagen e inscribir en ella un “nosotros” que no remite a la inclusión, sino a la autodeterminación.

Procesos institucionales como el ECAMC (Estímulo a la Creación Audiovisual para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes) han sido clave para sostener estas iniciativas nacidas desde los territorios. Sin embargo, su inserción en circuitos normativos y globales plantea dilemas entre arraigo y profesionalización, soberanía narrativa y legibilidad institucional, cuya complejidad es abordada más adelante (Fig. 1).

Las líneas que siguen surgen de un proyecto de investigación aún en fase embrionaria, donde algunas ideas se esbozan más como hipótesis abiertas que como conclusiones definitivas. En este marco, propongo pensar la noción de “filmar en red” no como una categoría cerrada, sino como una clave de lectura en construcción: una invitación a imaginar el cine comunitario como una forma de hacer mundo con las imágenes. Una práctica que no representa, sino que activa; que no informa, sino que escucha; que no extrae, sino que cuida.

Desde esta perspectiva tentativa, este ensayo explora las tensiones que atraviesan el campo del cine comunitario —especialmente en su relación con la mirada académica y con las políticas de fomento—, así como las potencialidades que estas prácticas abren en términos éticos, estéticos y epistémicos. Para ello, se analizan dos obras paradigmáticas del panorama oaxaqueño contemporáneo: *Huachinango rojo* (Behua Xiñá), de Cinthya Lizbeth Toledo y *Valentina o la serenidad*, de



Ángeles Cruz. Ambas películas no tematizan a la comunidad desde fuera, sino que la encarnan desde dentro, habitando sus ritmos, afectos y silencios. Al abordarlas, el objetivo no es traducir sus gestos, sino acompañarlos desde una crítica implicada que afine la escucha, que piense con las imágenes en lugar de sobre ellas.

TENSIONES

1. *Mirada académica al cine comunitario*

Durante décadas, el cine indígena y comunitario en México fue abordado desde marcos teóricos que lo encapsulaban como fenómeno marginal, etnográfico o testimonial. Incluso cuando bienintencionadas, estas aproximaciones tendieron a reducir su complejidad, oscilando entre el paternalismo y la fascinación por lo exótico. La noción misma de “cine comunitario” fue muchas veces definida desde fuera, sin atender a las condiciones procesuales, afectivas y políticas que lo constituyen desde dentro.

En años recientes, sin embargo, ha comenzado a consolidarse un giro epistémico en el campo académico y crítico: cada vez más voces reconocen que estas producciones generan formas de pensamiento situado. Se trata de prácticas que articulan saberes, que afectan el lenguaje crítico y que desestabilizan las formas tradicionales de autoría y legitimación. Pensar con este cine exige desplazarse de una lógica extractiva hacia una ética de la implicación, capaz de reconfigurar los modos de leer, escribir e investigar.

Este desplazamiento enfrenta resistencias. Las formas de hacer cine surgidas desde las comunidades desafían los criterios académicos y curatoriales, pues operan con otras temporalidades, otras lógicas del montaje y otros regímenes de afecto. Acompañar críticamente el cine comunitario implica una apertura metodológica y una disposición ética que desborden las herramientas habituales de análisis. No se trata de explicar ni de clasificar, sino de afinar la escucha: una escucha que atienda lo que se enuncia en otra lengua, con otra cadencia, desde un horizonte vital ajeno a los marcos hegemónicos de la teoría y la crítica. Estas prácticas no buscan integrarse al canon ni ampliarlo: invitan, más bien, a desplazar sus

centros de gravedad.

2. *Mecanismos estatales de fomento al cine comunitario*

El desarrollo del cine comunitario en Oaxaca no puede entenderse sin considerar el papel de ciertas políticas públicas que han buscado transformar el mapa audiovisual del país. Entre ellas, el Estímulo a la Creación Audiovisual para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC), creado en 2019 por el Instituto Mexicano de Cinematografía, representa un caso singular. No se trata únicamente de un fondo financiero, sino de una plataforma que ha contribuido a legitimar formas de producción surgidas desde la comunidad y para la comunidad.

A diferencia de otros mecanismos de apoyo, el ECAMC ha apostado por una descentralización profunda, tanto territorial como epistemológica. Reconoce el valor de narrativas no lineales, procesos colectivos, lenguas originarias y conocimientos encarnados en las prácticas cotidianas. Como ha dicho Ángeles Cruz en declaraciones públicas, este programa ha generado condiciones para caminar y contar desde dentro, reconociendo el derecho a narrarse sin mediaciones hegemónicas. En ese gesto se configura una política de la presencia: una forma de resistencia frente a la invisibilización y a los dispositivos que regulan lo que puede ser dicho y sentido.

Más que en la cantidad de proyectos apoyados, la potencia del ECAMC se mide en la activación de procesos pedagógicos orientados a la apropiación del discurso identitario y a la circulación de la conciencia comunitaria. En muchos casos, la cámara deja de ser un artefacto externo para convertirse en una prolongación de la memoria colectiva, un vehículo para los cuidados compartidos y los lazos intergeneracionales (Fig. 2).

Sin embargo, esta articulación entre comunidad e institución conlleva tensiones. Persisten riesgos como la estandarización bajo lógicas de profesionalización, la dependencia de validaciones externas o la fragilidad estructural de un programa sujeto a cambios presupuestales. Lo que se construye desde abajo puede diluirse si se fuerza su adaptación a formatos ajenos o a criterios de festivales.

Poreso, más que idealizar estos mecanismos,





(fig. 2). Producción de cine comunitario con niñas de una comunidad istmeña. | Fuente: IMCINE, Boletín de prensa, Ciudad de México, 3 de julio de 2023.

es necesario observarlos críticamente: valorar sus logros sin perder de vista sus límites. En su mejor versión, el ECAMC ha sembrado condiciones para que el cine comunitario crezca como práctica cultural autónoma. Para que eso ocurra, debe seguir siendo permeable a la escucha, flexible en sus criterios y atento a los procesos más que a los productos.

POTENCIALIDADES

3. Filmar en red: entre teoría y práctica

Hablar de filmar en red no equivale a describir un método técnico ni a identificar un modelo de colaboración fijo. Es, más bien, una forma de pensar la creación audiovisual como práctica relacional, como espacio de negociación afectiva y de reciprocidad simbólica. En contextos comunitarios, filmar no es simplemente registrar ni representar: es entrar en relación, tejer presencias, cuidar silencios. Este enfoque implica otra temporalidad: la del acompañamiento, la escucha, el ritmo de la milpa o del acuerdo asambleario. La cámara, en este contexto, no se impone; se ofrece. No extrae; se deja afectar.

Desde esta perspectiva, el cine comunitario no se limita a tematizar conflictos sociales ni a ilustrar prácticas culturales. Su potencia reside en la creación de vínculos, en la afirmación de una presencia que resiste la invisibilización histórica. El trabajo con comunidades no busca exportar una mirada autoral ni trasladar un saber técnico, sino generar un espacio común donde las imágenes funcionen como mediaciones entre generaciones, como dispositivos para pensar lo vivido y proyectar lo que se desea conservar.

Filmar así desestabiliza el régimen clásico de la autoría. La figura de director o directora se disuelve en una red de afectos, saberes y responsabilidades compartidas. La creación se construye con abuelas y niñas, músicos del pueblo, maestros bilingües, agricultores. El guión es mutable, el montaje es conversado, la imagen es negociada. Lo importante no es la firma que cierra la obra, sino la conversación que la inaugura y la sostiene.

Esta práctica también exige repensar los criterios tradicionales de evaluación. No todo se juega en la calidad técnica ni en la circulación por festivales. Hay proyecciones que tienen más impacto que un premio internacional; silencios que dicen más que una voz en off. Filmar en red es, en última instancia, una forma de cuidado. Y ese cuidado no recae tanto en la representación como en la forma de estar con otros.

Como gesto ético y estético, implica renunciar a ciertas certezas visuales para sostener la complejidad del vínculo. Por eso este cine no necesariamente busca gustar. A veces incomoda, a veces hiere, a veces aburre. Pero esa ambivalencia no debilita la imagen: la enriquece. La vuelve porosa, hospitalaria, resistente.

4. Huachinango rojo (Behua Xiñá')

Al centro de *Huachinango rojo (Behua Xiñá')*, dirigida por Cinthya Lizbeth Toledo, se despliega un gesto cinematográfico que rehúye la representación tradicional para intervenir en un imaginario comunitario desde dentro. La película toma como punto de partida una práctica todavía vigente en ciertas regiones del Istmo zapoteca: la verificación pública de la virginidad de una joven mediante una sábana blanca tras la primera noche de bodas (Fig. 3). Este ritual —entre festivo y violento— no se tematiza desde la denuncia, sino que se trastoca desde el cuerpo, desde el ritmo, desde el montaje.

La pieza entrelaza distintas capas narrativas: el testimonio íntimo, la coreografía simbólica, la animación artesanal, la fiesta popular. Cada segmento propone una textura distinta de la experiencia vivida, un registro de la herida que no se limita al diagnóstico. Es cine de duelo, pero también de resistencia lúdica. El título mismo opera como figura doble: el pez rojo remite al nombre de la fiesta,





(fig. 3). *Huachinango rojo (Behua Xiñá')* | Fuente: Cinthya Lizbeth Toledo, 2023.

pero también al rastro de sangre que recorre subrepticamente la memoria colectiva.

Toledo no se limita a exponer la violencia de género en su comunidad; propone una estrategia visual para enfrentarse a ella sin reproducirla. La cámara evita el morbo, se detiene en los objetos, se detiene en los gestos. El tono es tenso pero nunca estridente. Hay un cuidado minucioso por las atmósferas, por la resonancia del silencio, por la dignidad de los cuerpos. La película no habla sobre las mujeres: habla desde ellas, desde un lugar compartido y desde una experiencia encarnada.

El origen de este trabajo está en una investigación universitaria, pero el tránsito al lenguaje audiovisual no fue mera adaptación. Fue una decisión política y sensorial. Toledo comprendió que las imágenes podrían abrir una conversación que las palabras académicas no alcanzaban. Como ha dicho en entrevistas, deseaba que su trabajo interpelara a quienes no suelen leer tesis, pero viven las consecuencias de lo que en ellas se escribe.

En ese desplazamiento hay un gesto profundamente decolonial: la traducción no ocurre del saber “alto” al saber “bajo”, sino entre registros sensibles de una misma vivencia. El conocimiento producido no busca validación externa: se activa en las proyecciones comunitarias, en las discusiones familiares, en los silencios rotos. Al recibir el documental, las niñas y mujeres del Istmo no ven un espejo fiel ni un discurso cerrado: reciben una invitación a nombrar lo que antes se callaba.

Desde una perspectiva estética, la película

reconfigura los umbrales entre documental, performance y poesía visual. No se ajusta a géneros ni responde a convenciones formales estandarizadas. Su legibilidad no se define por los marcos del mercado audiovisual, sino por la densidad simbólica que cobra en los espacios donde ha sido compartida. Por eso, su circulación más significativa no ha sido en festivales, sino en patios escolares, plazas y asambleas comunitarias, donde la película no se consume como entretenimiento, sino que se utiliza como herramienta didáctica y dispositivo de reflexión colectiva.

Huachinango rojo encarna el sentido profundo de filmar en red: no como método, sino como ética situada. Cada plano es fruto de una conversación, cada decisión formal implica una escucha, cada escena es una forma de devolver algo. No se trata de “dar voz”, sino de acompañar lo que ya se dice, de sostener lo que ya se sabe, de insistir en que también eso —lo íntimo, lo herido, lo comunitario— merece ser narrado con dignidad.

5. *Valentina o la serenidad*

Valentina o la serenidad, dirigida por Ángeles Cruz, se sitúa en un umbral difuso entre lo visible y lo que se insinúa. La historia es sencilla en apariencia: Valentina, una niña mixteca, atraviesa el duelo tras la muerte de su padre. Sin embargo, la película no gira en torno al acontecimiento, sino a las reverberaciones que deja en el cuerpo, en los vínculos, en el paisaje. El dolor no se muestra: se respira. Desde los primeros encuadres, el filme establece una poética del silencio. No hay música que subraye emociones ni diálogos explicativos. La cámara permanece a la altura de Valentina, compartiendo su punto de vista, recorriendo con ella los caminos polvorientos, los árboles, los cuerpos que sostienen la vida comunal. La imagen, más que representar, acompaña.

El ritmo del montaje y la contención expresiva de la niña protagonista construyen una narrativa afectiva en la que la serenidad del título no remite a la pasividad, sino a una forma de resistencia. Valentina no verbaliza su duelo: lo transforma en juego, en ritual, en observación del mundo. En una de las escenas más memorables, se recuesta dentro de una llanta, con la mirada dirigida al cielo. Esa imagen, despojada de grandilocuencia,



(fig. 4). *Valentina o la serenidad* | Fuente: Ángeles Cruz, 2023.

condensa el espíritu del filme: hacer con lo que se tiene, sostener con lo que queda, imaginar desde donde se es.

La decisión de trabajar con niñas y niños de la comunidad no obedece a una lógica de representación “realista”, sino a una voluntad de arraigo. Cruz organizó talleres creativos previos al rodaje, propiciando un espacio donde los cuerpos infantiles no actuaran un papel impuesto, sino que incorporaran la historia desde sus propios ritmos y gestos. El cine se convirtió en prolongación de la vida cotidiana, no en irrupción externa.

En este sentido, *Valentina o la serenidad* no es sólo una película: es un modo de cuidado. De cuidar los tiempos de quienes actúan, de cuidar las palabras que se pronuncian, de cuidar la memoria que se activa. La muerte —tema central en tantas ficciones— no aparece aquí como clímax narrativo, sino como parte de una conversación comunitaria con lo invisible. El duelo no es asunto privado, sino una forma colectiva de reorganizar el mundo.

El bosque (Fig. 4), la tierra, los objetos cotidianos —una piedra, una trenza, una tela— se cargan de significado sin necesidad de alegorías. La película no estetiza la pobreza ni idealiza la infancia: mira con respeto. En esa mirada radica su potencia. Porque si bien su protagonista es una niña, la historia es de todas: de las abuelas que enseñan, de los padres que ya no están, de las niñas que crecen entre murmullos y abrazos, de las comunidades que resisten no desde la épica, sino desde la ternura.

Cruz no busca hacer cine sobre su

comunidad; hace cine desde su comunidad. No representa una alteridad cultural, sino que construye una narrativa que nace del estar ahí, del haber escuchado, del haber vivido. Su propuesta rehúye las formas dominantes del cine indígena institucionalizado y ensaya otro camino: el de una estética encarnada, en donde el territorio, la lengua y los afectos configuran de forma integral la estructura del relato, determinando tanto su sentido como su materialidad. En ese gesto, *Valentina o la serenidad* se inscribe plenamente en la noción de filmar en red. No hay protagonista aislada ni directora omnisciente: hay vínculos, hay escucha, hay comunidad. La serenidad no es la meta del proceso, sino su tono. Es la forma que toma la memoria cuando no necesita defenderse, cuando puede simplemente ser y estar.

CONCLUSIONES

El cine comunitario que se produce en Oaxaca no busca simplemente un lugar dentro del campo audiovisual nacional. Lo que plantea es una forma distinta de vincular imagen, memoria y poder. Estas prácticas no se acomodan en los márgenes del arte contemporáneo: ensayan otra manera de hacer mundo, una estética del arraigo que desborda los lenguajes dominantes del cine y sus marcos interpretativos habituales. No reproducen formas de representación conocidas; proponen una ética de la presencia. Filmar en red no es sólo colaborar: es una política de lo sensible, una forma de narrar que nace del afecto compartido, del conocimiento situado, del deseo de hablar con y desde la comunidad. Aquí, la autoría no se concentra en una sola figura, sino que se reparte en una constelación de gestos y saberes colectivos.

Huachinango rojo y *Valentina o la serenidad* encarnan con fuerza estas potencias y tensiones: habitan la comunidad desde dentro, la cuidan en sus silencios y complejidades, sin exotismos ni pedagogías. A su vez, el ECAMC ha abierto condiciones valiosas para que este cine florezca, aunque también impone desafíos como la presión por profesionalizarse, la exigencia de legibilidad ante públicos centralistas o la estetización del dolor. Acompañarlas críticamente exige



sostener una escucha sensible, atenta a sus tiempos, a sus tensiones y a su deseo de autonomía.

Este texto forma parte de un proyecto de investigación aún en gestación, lleno de preguntas abiertas e hipótesis por contrastar. Las reflexiones aquí reunidas no buscan cerrar sentido, sino acompañar un proceso vivo, abierto al diálogo y a la revisión. Pensar “filmar en red” desde este lugar implica comprometerse con una crítica situada, que escuche antes de interpretar y que sepa cuidar los vínculos que las imágenes sostienen. En tiempos de fragmentación y desgaste del sentido común, quizá estas prácticas ofrezcan una pista: hacer cine como quien cultiva, como quien acompaña, como quien comparte memoria para seguir estando juntos. ∞

BIBLIOGRAFÍA

Baker, Peter. 2023. Imaginaries of Abya Yala: Indigenous Filmmaking in Latin America from a Multimodal Semiotic Perspective. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 18 (3): 377–97. <https://doi.org/10.1080/17442222.2022.2149230>

El País México. s. f. “Chicharras: la apuesta por el cine comunitario desde la Sierra Norte de Oaxaca.” Accedido 5 de agosto de 2025. <https://elpais.com/america-futura/2025-06-26/chicharras-la-apuesta-por-el-cine-comunitario-desde-la-sierra-norte-de-oaxaca.html>

El Universal (Oaxaca). s. f. “Con Xquipi”, promueven cine comunitario en defensa de la tierra desde el Istmo de Oaxaca.” Accedido 5 de agosto de 2025. <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/mas-de-oaxaca/con-xquipi-promueven-cine-comunitario-en-defensa-de-la-tierra-desde-el-istmo-de-oaxaca/>

Gleghorn, Charlotte. 2017. “Indigenous Filmmaking in Latin America.” En *A Companion to Latin American Cinema*, editado por Maria M. Delgado, Stephen M. Hart y Randal Johnson. Hoboken: Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118557556.ch10>

Haney, Cynthia. 2024. “Regenerating Mixtec Kinship and Identity Through Cine Comunitario.” Tesis doctoral, University of California, Los Ángeles. <https://escholarship.org/uc/item/81w4m4n0>

IMCINE. s. f. “Ojo de Agua Comunicación: al rescate del acervo audiovisual oaxaqueño.” Accedido 5 de agosto de 2025. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/ojo-de-agua-comunicacion--al-rescate-del-acervo-audiovisual-oaxaqueño>

La Otra Cosecha #01. 2018. Maizal. <https://maizalaudiovisual.wordpress.com/la-otra-cosecha-2/la-otra-cosecha/>

“El Lugar que Habitamos.” s. f. Accedido 5 de agosto de 2025. <https://festival.ojodeaguacomunicacion.org/>

Secretaría de Cultura. s. f. “Cine ECAMC: algo importante está sucediendo en el cine mexicano.” Accedido 5 de agosto de 2025. <http://www.gob.mx/cultura/prensa/cine-ecamc-algo-importante-esta-sucediendo-en-el-cine-mexicano?idiom=es-MX>



EDITH MORALES: REVISIONES A UNA PRODUCCIÓN PERSONAL Y COLECTIVA.

Natalia de la Rosa



Retrato de Edith | Cortesía de la artista

I.- El espacio contable. Una visión desde el cuerpo

Este texto presenta un panorama de la práctica artística de Edith Morales (Oaxaca de Juárez, 1968). El trabajo de Morales se caracteriza por transitar tópicos y experiencias ligadas a la migración, la defensa del territorio y la soberanía alimentaria, acciones que pueden leerse como una resignificación a las condiciones y formas de conceptualización del archivo, el museo o el libro. La artista define su trabajo como una sistematización y recolección de datos, cuyo modo de acercamiento depende de su labor como contadora. A través de una redefinición a dicha práctica, ha logrado dar un giro al sistema contable con el objetivo de poner en marcha proyectos dedicados a la memoria y lo que nombra como “evidencia ilocalizable”. Con ello, busca una forma de incidencia y alteración a las condiciones impuestas por el capitalismo y a las distintas violencias que

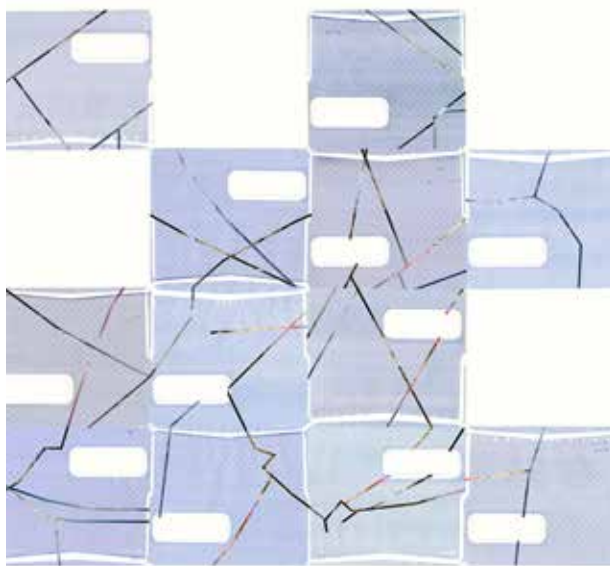
desata dicho modelo económico (Lazzarato 2017, 105-109) (Fig.1).

Morales creció en el contexto de una familia migrante que se trasladó de una comunidad mixteca a un entorno urbano. Siendo su padre campesino, la artista reconoció desde muy temprano la relación entre el trabajo, la propiedad y la tierra. Por otro lado, la artista recalca que sus formaciones previas, como la contaduría o la danza, le han permitido generar un modelo de sistematización que utiliza para la producción artística, mediante videos, instalaciones y libros de artista. La autora explica:

La danza me permite tener conciencia de la otredad y el espacio, mientras el tema del territorio, considero que también es una constante, al estar confinada en un espacio reducido de oficina casi inmóvil por periodos largos, o el estar caminando espacios abiertos en las comunidades, me ha permitido concebir dimensiones y percepciones distintas (Edith

Historiadora del arte y curadora. Obtuvo su doctorado en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Curadora de la colección del Museo de Arte Moderno entre 2014 y 2016 y Posdoctorante Asociada en la Duke University (2016-2018). Becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2020-2022). Autora del estudio David Alfaro Siqueiros en el Hospital de la Raza (2022) y co-editora, junto con Gemma Argüello, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez del libro *Coordenadas Móviles. Redes de colaboración entre mujeres del arte y la cultura en México, 1975-1985*. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca, UNAM, desde 2023.





(fig. 2). Edith Morales, *Circulante*, collage, 2017. | Cortesía de la artista.

Morales, comunicación personal: autora, 15 de junio de 2025).

Esta cita pone en evidencia los dos espectros en los que transita la labor de Morales. La primera tiene que ver con la forma en que la artista utiliza estos distintos medios para evidenciar formas de habitar desde el ámbito laboral en el que está inmersa, es decir, la oficina, en donde lleva a cabo la interpretación y organización de datos con fines contables y fiscales: una pequeña habitación llena de papeles, expedientes y demás material de oficina. Las piezas iniciales que produjo, mantienen esta narrativa, ya que exploran el sentir en espacios confinados y bajo una práctica sistemática, como *Circulante* (2017) y *32 metros cuadrados* (2018). La obra de Morales explora constantemente el cruce entre disciplinas y prácticas, las cuales vincula a una suerte de plasticidad, como ha llamado. El aspecto que hace destacable su propuesta está sustentada en la manera en que se complementa el tópico que trabaja, al que interviene o altera mediante un modelo contable, lo cual le permite resignificar dicho referente (Fig. 2).

Circulante representa un ejercicio conceptual que cuestiona la liquidez monetaria, señalando su circulación. Morales recupera una serie de sobres de estados de cuenta mensuales que contienen información sobre la liquidez de una cuenta bancaria. Estos datos redefinen, a manera de recorrido, un trayecto en el que se perciben experiencias y conjeturas,

a través de la correspondencia sustraída de sus particulares, estos son: el emisor, el receptor, la ruta y su destino. Con ello, la creadora define lo que denomina como cartografía de emplazamiento. Morales reinvierte el sentido e intención de estos sobres, al doblar el interior de dichos soportes de papel, para utilizar los decorados que habitualmente se usan para ocultar información y, en cambio, estos datos quedan descubiertos bajo otra interpretación y señalización. Con ello, genera rutas que detallan cómo han sido los desplazamientos de su vida productiva. La pieza culmina con sellos que marcan fechas significativas para la artista, hecho contrario a la validación que implica esta marca hecha desde la oficialidad. Mientras tanto, *32 metros cuadrados* resulta una pieza que parte del análisis del cuerpo en su relación con el trabajo. Morales pone a dialogar la inmovilidad espacial de los datos contables con su experiencia en este lugar, para enunciarlo como territorio de exploración. Utiliza para ello, imágenes producidas con una cámara estenopeica que traduce al medio audiovisual, con el fin de enmarcar un espacio de corte administrativo hacia el ámbito del arte, relación que es poco común. Al recurrir a la noción de territorio, Morales rearticula un contexto cotidiano de trabajo para marcar una dicotomía que representa, ya que no solamente es un espacio físico, sino también existen en él procesos e información. Un inframundo, como le llama, en el que ha pasado gran parte de su vida. La artista elige este medio (fotografía estenopeica fija), para lograr una analogía en donde el sistema es capaz de captar todo lo que utiliza, buscando generar una tensión entre algo sistematizado que adquiere una posibilidad de movimiento, a través de un video que recorre el espacio. La pieza concluye con sonido de equipos de esta misma oficina, y que, al grabarlos al revés, obtiene un sonido que asemeja ruidos humanos, “como de alguien que se ahoga o le falta oxígeno”, explica Morales (Edith Morales, comunicación personal: autora, 15 de junio de 2025).

La artista dibujó un movimiento en espiral con esta imagen como referencia, con el fin de provocar que quien mire perciba un lugar de confinamiento en el que entramos a un sistema de intercambio, en este caso, de nuestra energía por un valor monetario.

La artista explica que habilitar estas



Edith Morales Universos alternos Instalación, gráfica sobre papel 2015 | Cortesía de la artista.

posibilidades la motiva a una búsqueda constante de recursos y herramientas que, como resultado, le permiten generar archivos que tienen la capacidad de generar narrativas y distintas formas de concebir el resguardo de la memoria. Morales también evidencia cómo la conmueve y asombra el hecho de que una práctica subestimada como es el archivo, reorganizado bajo un sistema contable, pueda dimensionar sus posibilidades al ser utilizadas en el arte. Explica: "es una práctica que he realizado cotidianamente de tal manera que son parte de mi proceso creativo y que lo enriquece, además de ser una propuesta que posibilita dar información exacta sobre datos" (Edith Morales, entrevista: autora, mayo 2025). Esto sucede a partir de *Universos alternos* (2015), un archivo que tiene como soporte un papel intervenido y que contiene datos porcentuales sobre el poder adquisitivo. Esta obra busca problematizar en torno a la percepción que se tiene sobre el poder adquisitivo. Para ello, presta atención en el soporte de estos procesos e intercambia su sentido: utiliza el papel fotográfico que adecuaba a las medidas del papel de sumadora, soporte dedicado al registro de operaciones que se practican a diario, como las adquisiciones de bienes o prestación de servicios, transacciones y actividades económicas en general. La obra toma como referente la inflación de México, de 1950 a 2015, basada en el Índice Nacional de Precios al Consumidor, con datos y operaciones reales. Como resultado, Morales presenta una gráfica que extiende a lo largo de un rollo de papel. Esta extensión es vista desde distintos ángulos para remarcar una idea sobre el desplazamiento y la subjetividad que puede existir o generarse desde los datos reales.

Con respecto a la inflación, Morales explica que las personas no tenemos información sobre cómo funciona y sólo dependemos del valor nominal del billete, evidente en la afectación cotidiana que enfrentamos cuando suben los precios. En realidad, nunca sabemos el porqué de esos cambios, cuando son decisiones que dependen de las reservas, siendo la manipulación una base del sistema financiero. Como puntualiza, "en ocasiones aunque el tomate aumente no lo integran en el cálculo de ese mes para determinar el INPC". Esta pieza se titula *Universos alternos*, con el objetivo de poner en evidencia distintos planos, donde entran en juego los datos en relación a nuestra vida económica (Fig. 3).

Como se mencionó, Morales retoma constantemente la referencia al mundo de la contabilidad, donde el resultado debe ser preciso y solventado por un proceso sistematizado; junto a lo fiscal, en donde lo fundamental es la interpretación de la ley. El vuelco estratégico y crítico que realiza comienza con las herramientas que usa para crear procesos creativos, ya sean materiales correspondientes a una oficina, como el papel, las grapas, los archivos físicos y documentos; o al reflexionar el espacio de trabajo como territorio. Ambas operaciones le posibilitan redimensionar dichos contextos para habilitarlos desde procesos vinculados al arte, con el propósito de cuestionar lo que ya está dado por hecho. Morales realiza un desmantelamiento y redefinición de la relación entre cuerpo y trabajo en el contexto del neoliberalismo, característico por precarizar y explotar la fuerza laboral de las mujeres, especialmente en sectores como la economía informal o el trabajo doméstico (Chaparro y Miranda 2024).

Un ejemplo claro es la pieza *Dictamen* (2015), una obra que se compone de dos ediciones y un video. Una primera impresión consta de un expediente con 116 fojas, que corresponden al Dictamen Final hecho por el Tribunal Permanente de los Pueblos, el cual se reunió en Oaxaca en 2012. Este compendio de información jurídica de hojas *bond* impresas, destaca por lo amplio de su volumen y por las marcas señaladas en ciertas partes con "pestañas" de color. Esta edición de corte legal contrasta con otra publicación que acompaña el proyecto. Se trata de una caja que contiene



(fig. 4). Edith Morales, Dictamen, 2015, libro de artista. | Cortesía de la artista.

un cuadernillo desplegable en papel de algodón, cuyas hojas contienen un nuevo vocabulario. Esta pieza, como la mayoría de las producciones de Morales, consta de varias partes que están interconectadas. El ejercicio audiovisual en esta ocasión funciona como activador del vocabulario propuesto, una suerte de acción narrativa y puesta a prueba de un alfabeto experimental que reutiliza las grapas del expediente antes referido. Con ellas crea un vocabulario numérico a partir de la cantidad de letras de ciertos párrafos significativos del documento. Dicha posibilidad parte del significado que la artista le da a la grapa, un elemento que nombra estructural y que da forma a nueva estructura gramatical. Esta apuesta retoma un elemento mínimo pero sustancial para la burocracia y le dota de protagonismo. (Fig. 4)

II. De lo personal a lo comunal.

Una constante en la obra y procesos de Edith Morales es la participación en foros, la especialización y profundización sobre cada tema en el que participa. También resulta importante, el tránsito que establece entre cada disciplina artística, como danza, fotografía y video, las cuales estudia y pone en práctica desde el aprendizaje. Asimismo, están aquellas acciones que realiza desde otra forma de acercamiento más autodidacta, como el bordado o la edición.

Este antecedente permite comprender de mejor forma obras como *Yoo cua Nuniri* / *Autosuficiencia*, también titulada *Raíz aérea* (Fig. 5). Esta obra es una pieza que da continuidad a ciertos temas y procedimientos presentes en las referencias antes descritas. En este ejercicio, Morales vuelve a partir del

análisis o redefinición de una serie de datos para crear una ilustración crítica, que en esta ocasión adquiere un camino concreto, a partir de su involucramiento con la defensa del maíz nativo de Oaxaca. *Yoo cua nuniri* es una instalación desde la cual, Morales construye un observatorio, como ella define, dedicado a contar y decodificar información de las tipologías de maíz en Oaxaca. En 2012, cuando se llevó a cabo esta misma visita del Tribunal Permanente de los Pueblos, surgió también el Espacio Estatal en Defensa del Maíz Nativo de Oaxaca. A partir de este momento, Morales empezó a trabajar por regiones y comisiones, en el cual representó a los Valles Centrales. De esta experiencia nació esta otra obra, dedicada a reflexionar en torno al sistema milpa y a la autosuficiencia alimentaria. En este acercamiento, Morales traduce el lenguaje clasificatorio y lo traspasa a lo escultórico, partiendo de la información que obtuvo sobre las alturas y variedades de maíz recolectadas en Oaxaca, acción que le permite una materialización gráfica y volumétrica que pone en tensión la idea de la organización de datos y, por tanto, de archivo.

Morales retoma una publicación dedicada a hacer el recuento del caso de biopiratería del maíz Olotón extraído de Totontepec, comunidad de la Sierra Mixe (Martínez 2018), y con ello produce otra serie de publicaciones. Es decir, incorpora al fanzine *El maíz prodigioso* (2019), editado por Jodie Randall y Alejandro de Ávila, otra serie de expedientes que actualizan el caso.



(fig. 5). Edith Morales, Raíz aérea, 2023. Still de video. | Cortesía de la artista.



(fig. 6). Edith Morales, Centro Ecológico Milpa Urbana, Siembra, 2023. | Cortesía de la artista.

Agrega, por ejemplo, el artículo de Paris Martínez para *Animal Político* y un artículo de Martha Pwsowski, tanto en inglés como en español, publicado por la revista *Yale E360*, citados en este mismo fanzine, para sumar otros elementos. Con ello, genera un archivo de toda esta investigación, siendo este compendio una parte sustancial de esta obra. Este impreso forma un libro dentro de una serie de ediciones que complementan la pesquisa.

En otro impreso de computadora, esta vez en formato de tablas, Morales da a conocer información correspondiente a las alturas y variedades de maíz recolectadas en Oaxaca. Esta capa del proyecto es la que dependió de la labor de la artista como representante en el Espacio Estatal en Defensa del Maíz Nativo de Oaxaca. Morales organiza detalles específicos de cada caso para desglosar los siguientes datos: zona, color, alturas. Estos dos documentos (archivo del caso y listado de maíces), que van de la suma de información a su sistematización, permitieron presentar una resolución más. Recurriendo a su experiencia contable, utiliza la medida de la tabla y una equivalencia “en donde dice 100 metros sobre el nivel del mar por un centímetro”, con la cual distribuye en una superficie de madera pintada de blanco las diversas variedades de maíz nativo de Oaxaca, ordenadas por el color en relación a la altura real. Es decir, Morales reusa un

lenguaje clasificatorio y lo vuelca al medio escultórico. Con ello crea una instalación que despliega el archivo señalado.

III. La milpa como concepto para el arte

Uno de los aspectos más relevantes de la práctica de Morales resulta su apuesta por desterritorializar al museo, tomando al sistema milpa como referencia. En 2020, junto con Troy Skeels, su esposo, y otro compañero, decidieron crear un espacio que les permitiera compartir la visión comunal del sistema milpa en el contexto urbano. Les parecía necesario replicar esta práctica colectiva y aprender sobre la importancia de la soberanía alimentaria y la milpa; así fue como surgió Milpa Urbana en la ciudad de Oaxaca. El proyecto parte de la idea de que la milpa tiene la capacidad de adaptarse a las condiciones físicas del lugar en donde se implante, por lo que la siembra de la milpa en un territorio urbano le permite adaptarse a su contexto. De esta manera, Milpa Urbana resulta un lugar donde se replican estos aprendizajes. (Fig. 6)

Morales explica cómo este modelo les ha permitido reconocer el trabajo comunal. Se ha ido construyendo un espacio biocultural que activa proyectos de siembra del maíz, huertos urbanos, conservación de las semillas, de economía local, alimentación, prácticas de apoyo mutuo como la *guelaguetza*, o el *bordado*, al tiempo que ofrece un lugar para





(fig. 7). Edith Morales, Centro Ecológico Milpa Urbana, Exposición, 2022. | Cortesía de la artista.



24

exponer instalaciones o compartir el arte como parte de la vida cotidiana, a través de talleres de siembra, composta y estudio de microorganismos. Funciona como un espacio que recibe y acciona propuestas para compartir, a decir de la artista, alejado de los formatos expositivos de la galería o museo, pero donde pone a circular muchas de las obras antes descritas para que tengan otro modo de consumo. (Fig. 7)

Este breve recorrido demuestra cómo la obra de Edith Morales responde a cuestionamientos sobre el control del cuerpo en el espacio laboral, como la intervención en los territorios para la explotación de recursos, ambos aspectos sustentos del capitalismo bajo la lógica del programa neoliberal. Morales se vale de soluciones estéticas y materiales que incorpora desde su labor como contadora para atacar simbólicamente, pero también materialmente, la financiarización de la vida y diversas formas de extractivismo. Morales dedica su obra a la evidencia y alteración de un sistema económico, al mismo tiempo que a las formas de resistencia que puede haber a través del resguardo de datos y posibles re-clasificaciones. Al mismo tiempo, pone

en crisis conceptos como el libro, el archivo y el museo, constitutivos del modelo cultural y político de la modernidad, generando apuestas alternas que permiten una apuesta distinta sobre la vida personal y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Chaparro Martínez, Amneris y Ana María Miranda Mora, 2024. *Feminismo y neoliberalismo. Trabajo, subjetividad, resistencias*. CIEG, UNAM.

De la Rosa, Natalia. 2025. In Conversation With Edith Morales. *Ines Magazina*, https://inesmagazina.com/magazina/in-conversation-with-edith-morales/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaddfszS39TRkG-ao2oL_drWFJWNKFAPnGRljxjJLc11kd_MTPqgq2Nm-uvUHA_aem_3q2H6yiY_62Dy-s_fe8EYg

Lazzarato, Mauricio. 2017. "La condición neoliberal", *Cuadernos De Coyuntura*, (1): 105-109.

Martínez, Paris. 2018. "Dos universidades públicas de EU y una trasnacional piratean maíz oaxaqueño". *Animal político*. <https://animalpolitico.com/2018/11/dos-universidades-publicas-de-eu-y-una-trasnacional-piratean-maiz-oaxaqueño>

LAS PORTADAS DE LOS TEMPLOS DE YATZACHI EL ALTO Y BAJO DE LA ALCALDÍA MAYOR DE VILLA ALTA, OAXACA

Laura Diego Luna



(fig. 1). Mapa que ilustra de manera aproximada la alcaldía mayor de Villa Alta y la distribución de doctrinas seculares y dominicas en el siglo XVIII. | Laura Diego Luna

En este breve artículo hablaremos de las iglesias de lo que ahora son dos pueblos distintos: San Baltazar Yatzachi El Alto y San Baltazar Yatzachi el Bajo, pero que hasta la década de 1730 eran dos barrios de un mismo pueblo. Durante el periodo colonial los dominicos fueron los encargados de la evangelización de esta zona y de la mayor parte de la jurisdicción de Villa Alta (Fig. 1). En un inicio, Yatzachi fue visitado desde el convento dominico de San Francisco Cajonos, más tarde, en 1712, pasó a formar parte del curato de Santiago Zochila, uno de los diecisiete curatos que se crearon en la jurisdicción de Villa Alta a sugerencia del obispo Maldonado, para atender de mejor manera este amplio territorio (Tavárez 2012: 400).

De acuerdo con las fuentes documentales consultadas hasta el momento, la construcción

de ambos templos se sitúa en las primeras tres décadas del siglo XVIII.

La descripción que aquí se presenta, es uno de los primeros pasos llevados a cabo dentro de una investigación que plantea el registro de estos dos inmuebles, la cual tiene por objetivo determinar pausas en su construcción y modificaciones que puedan correlacionarse con la información histórica de archivo, lo que en conjunto, permita reconstruir el devenir del inmueble y su relación con la separación de los barrios y algunos otros eventos históricos de esa época y posteriores, así como comprender la relación de los pueblos con estas obras arquitectónicas.

DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA

En primer lugar, nos referiremos a la iglesia de Yatzachi el Alto dedicada a San Baltazar, la cual se ubica en el parteaguas

de un cerro, en un espacio angosto con un campo visual amplio que abre al E hacia Yatzachi el Bajo, Xochixtepec, Betaza y la sierra que se eleva al paso del Río Cajonos; mientras que en el O al asentamiento del propio Yatzachi el Alto, Zochina, Zochila y Yahúo Viejo. Su orientación va de NO a SE siguiendo el contorno del cerro, al cual se integra visualmente (Fig. 2). Su planta es de nave rasa con proporciones cercanas a 1:4, cuenta con una entrada principal ubicada en el lado S y otra lateral en el lado O, además de vanos que forman unas ventanas en el ábside y otra que ilumina el coro. Distribuidos en toda la nave, tiene once contrafuertes. Cuenta con una sacristía en el lado O de la nave, así como dos torres, a la del lado O se accede a través de una escalinata. Su cubierta es de dos vertientes, está soportada por una estructura con artesonado policromado sobre la que se encuentra una sobreestructura metálica en la que se halla fijada la lámina de galvateja (Artigas 2006; Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca 2022, 44).

La portada principal del templo de Yatzachi el Alto parece estar compuesta por dos cuerpos, una calle central y dos laterales (Fig. 3). En el primer cuerpo, calle central, se encuentra el acceso formado por dos pilastras que sostienen un arco de medio punto, sobre el que se encuentra un doble entablamento. Cada una de las calles laterales presentan dos nichos sobrepuestos, que se encuentran flanqueados por columnas también superpuestas, sobre éstas se observan columnas cortas que junto con la cornisa cierran la composición.

El segundo cuerpo es un poco más complicado de definir dado que no hay una cornisa que lo delimite en la parte superior y su inicio coincide con el arranque del cubo principal del campanario. Sin embargo, la altura actual del campanario O es una modificación realizada en el siglo XX. En una fotografía de 1964 que acompaña la solicitud de restauración y permiso para igualar la torre O a la E¹ se observa que la torre O era más alta, y el campanario iniciaba aproximadamente a la altura del capitel de las columnas de este cuerpo. La calle central se compone de



(fig. 2). Templo católico de Yatzachi el Alto, Oaxaca siglo XVIII. | Víctor Esperón Calleja



(fig. 3). Templo católico de Yatzachi el Alto, Oaxaca siglo XVIII. | Víctor Esperón Calleja

dos pilastras que simulan sostener un arco aparente de medio punto, en cuyo espacio se encuentra una ventana rectangular que da al coro. Las calles laterales, están delimitadas por pilastras que al igual que en la calle central simulan sostener un arco aparente. En el interior de los arcos se encuentra un nicho que es flanqueado por pequeñas columnas que rematan en forma de flama. En la parte central del remate semicircular, se encuentra un pequeño nicho. Cabe mencionar que todos los nichos se hallan vacíos. La presencia de los arcos aparentes parece sugerir una sobreposición en esta área.

La fachada principal muestra aplanado, presenta algunos elementos decorativos moldeados y modelados en argamasa, varios de los cuales han sido repintados en color rojo en las diferentes intervenciones de restauración. La decoración consiste en



motivos de copa debajo de los nichos del primer nivel del primer cuerpo; rehiletes en el arco de la entrada, rosetones en el friso del primer cuerpo; conchas sobre los nichos del posible segundo cuerpo y triángulos unidos en forma de “moño” en el interior de los arcos aparentes. En el remate, el arco del nicho está decorado con el motivo de “moño” y una concha ubicada en la parte central. Al pie del nicho destacan dos círculos con rayos que parecen la estrella solar, mientras que en la parte superior dos roleos. El contorno del remate también tiene el motivo de “moño” y en él sobresalen tres pináculos.

Cierran la composición de la portada dos torres campanarios cuyos cubos principales actualmente inician a la altura de la cornisa que divide el primer cuerpo del segundo, lo que le da una apariencia de pesadez y horizontalidad al edificio (Hernández 2018, 36), pero como se mencionó anteriormente, esto no siempre fue así. No sabemos si las torres fueron asimétricas desde un inicio o si la torre del lado E se cayó primero que la O y en una restauración se dejó más baja. En cuanto a la decoración, el cubo muestra una cornisa con una serie de rectángulos de bordes redondeados, cuyas esquinas presentan pináculos. Las bóvedas del cubo también rematan con pináculos.

Por otro lado, el templo de Yatzachi el Bajo se halla sobre una especie de meseta situada en una ladera, por lo que la superficie plana disponible es mayor que en el caso de Yatzachi el Alto (Fig. 4). Es una iglesia de una sola nave, orientada de SE a NO, con una proporción cercana a 1:5. Cuenta con una entrada principal que se sitúa en el lado N y otra lateral en el lado O. Es interesante anotar que la orientación de ambas iglesias sigue

el contorno natural del cerro y también en ambas, la puerta lateral abre hacia el lado en que se encuentran asentadas las casas.



(fig. 4). Templo católico de Yatzachi el Bajo, Oaxaca siglo XVIII. | Laura Diego Luna

La nave cuenta con un total de doce contrafuertes,² dos torres campanario y la sacristía que se encuentra adosada al muro O, presenta ocho óculos lobulados, los cuales se distribuyen en el presbiterio y a lo largo del cuerpo. En algún momento los óculos del lado E se tapiaron, al igual que el del lado O del presbiterio, mientras que el resto de los situados en este

último lado se redujeron. El ancho del muro de la nave se reduce en la parte superior, sobre él desplanta una bóveda de cañón corrido y en su parte longitudinal, una serie de pináculos unidos por arcos invertidos, lo que le da visualmente mayor altura al edificio.

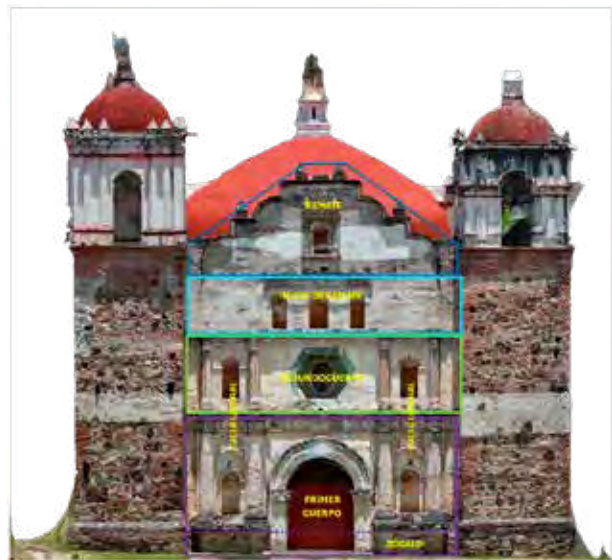
Actualmente la cubierta está formada por una bóveda de cañón corrido, la cual cuenta con una cúpula ochavada en el área que antecede al presbiterio y otra cúpula octogonal en el área del coro, la primera ligeramente más baja. Las cúpulas presentan ventanas rectangulares y lobuladas, y están rematadas por linternillas; se encuentran ornamentadas con pináculos y otras formas modeladas en argamasa. No se descarta que en un primer momento la techumbre haya sido de dos vertientes ya que como se dijo, el muro de la nave es más ancho en la parte inferior, posiblemente sobre este muro apoyaba la techumbre y después al cambiar el tipo de cubierta se subió la altura de la nave.

La portada principal presenta dos cuerpos y un remate prolongado, así como tres calles (Fig. 5). Las calles laterales del primer cuerpo inician con un zócalo sobre el que desplantan columnas que flanquean un nicho. En la calle central se encuentra el acceso, formado por

²Probablemente tiene un contrafuerte más, fusionado con la escalera de la torre campanario.

pilastras y un arco de medio punto, cierra la composición una cornisa moldurada. En el segundo cuerpo las calles laterales también presentan un nicho y columnas a los lados, mientras que en la calle central se dispuso la ventana del coro la cual es octagonal y abocinada. Después del segundo cuerpo hay un espacio en el que se hallan tres nichos de menor tamaño, composición que se cierra con un friso y una cornisa, pero no forma un cuerpo ya que se restringe a la calle central y no está flanqueada por columnas, aunque en el aplanado se advierten algunas huellas de lo que podrían ser basas, por lo que se puede pensar que en esta parte hubo modificaciones o cambios en el diseño. El espacio es amplio, lo que pudiera deberse a un cambio en la forma del remate y aumento en su tamaño, sin embargo, en las observaciones efectuadas hasta el momento no se ha apreciado evidencia para afirmar tal modificación, aunque no se descarta, pues se piensa que hubo una intención de hacer ver más alto el edificio. En la parte alta del remate se encuentra un nicho, todavía más pequeño, flanqueado por columnas, cuyo entablamento tiene un frontón triangular que es custodiado por dos pináculos. Finalmente, el contorno del remate es mixtilíneo y presenta cuatro pináculos. Al igual que en la iglesia de Yatzachi el Alto, no se conserva ninguna escultura, pero es posible que los tres nichos de la calle central estuvieran ocupados por los tres reyes magos,³ dado que el Santo Patrono es San Baltazar y que de acuerdo con las fuentes históricas hubo una falta de acuerdo en mudar la iglesia, lo que motivó la separación del pueblo,⁴ lo que sugiere que la iglesia que pretendía sustituir a la primera también buscaba tener la misma advocación, es decir San Baltazar, que por lo general aparece acompañado de los otros dos reyes magos.

La decoración del primer cuerpo de la portada consta de elementos incisos, moldeados y modelados en el aplanado, dispuestos en las columnas y en el friso. En las columnas las líneas incisas dan un aspecto de reducción hacia el capitel. Los diseños consisten en círculos,



(fig. 5). Ortofoto de la iglesia de Yatzachi el Bajo, Oaxaca. Siglo XVIII. | Víctor Esperón Calleja y Laura Diego Luna

rombos, cruces, flores, rehiletes, elementos festonados, conchas, series de pequeños triángulos, formas semicirculares y lenticulares. Por otra parte, el arco central también se decoró con líneas formadas con la argamasa y diseños geométricos en el intradós. La mayoría de los elementos descritos muestran pintura mural de colores naranja y verde jaspe. La decoración del segundo cuerpo consta de pintura de los colores ya mencionados en columnas, nichos y ventana del coro. Mientras que el amplio espacio del remate también tiene decoración con pintura en nichos, frisos y columnas, con motivos romboidales, circulares, de rehilete y roleos; además de los otros colores, en esta parte se incorpora el color rojo.

Flanquean la portada principal dos torres campanario que exhiben sus materiales y sistema constructivo, ya que sólo están aplanadas en una franja cerca de la parte media. El campanario E está reconstruido. En tanto que el cubo principal de la torre campanario O está subdividido horizontalmente en dos partes por una cornisa, cuenta con arcos de medio punto que dan lugar a estrechos vanos flanqueados por pilastras. En la sección superior estatuas pilastras parecen sostener con la cabeza el entablamento del cubo que remata con pináculos en las cuatro esquinas (Fig. 6). La techumbre de la torre campanario es una cúpula de media naranja, sobre la cual se

³De la misma manera en que estaban en el retablo neoclásico que sucumbió a un incendio en la década de 1990.

⁴AHNO, Luis de Ybarra, 1730, libro 264, f. 31v.



(fig. 6). Campanario O de la iglesia de Yatzachi el Bajo, Oaxaca. Sin fecha. | Víctor Esperón Calleja

encuentra un elemento a manera de linternilla decorado en la parte superior con formas ligeramente triangulares.

Por lo acotado de este artículo, nos hemos limitado a la descripción de la parte exterior de los inmuebles, sin hacer referencia a las portadas laterales de ambos templos, las cuales son muy sobrias, ni a los elementos en el interior. De manera general podemos decir que las plantas de los templos son parecidas y quizá al inicio ambas tuvieron techo de dos aguas con estructura de par y nudillo. En la portada de Yatzachi el Alto fue difícil definir si tenía uno o dos cuerpos, algo parecido ocurrió en Yatzachi el Bajo, donde la duda fue si debían contarse dos o tres cuerpos. Esto ocurre porque en ambos casos estos posibles cuerpos no están cerrados por una cornisa, quedando inscritas al remate, el cual es amplio, lo cual podría deberse a cambios en el mismo en búsqueda de mayor altura.

Por otra parte, aunque ambas portadas podrían clasificarse como tipo retablo, la diferencia estriba en una mayor verticalidad de la Iglesia de Yatzachi el Bajo, lograda por una menor altura del segundo cuerpo, el grosor de sus columnas, la distribución de los tres nichos en el eje central del remate, su forma mixtilínea y los pináculos que lo decoran. A lo largo de

su historia estos edificios fueron modificados, buscando mayor altura y monumentalidad, lo cual es más marcado en la iglesia de la facción que se separó, es decir Yatzachi el Bajo, quizá como una manera de competencia con la otra parcialidad, ya que la iglesia es también más larga. En otro sentido, la proporción de la iglesia de Yatzachi el Alto debió cambiar mucho con respecto a la que hoy tiene y verse menos ancha, ya que las torres fueron más altas. No obstante, en este caso se buscó y cuidó su integración visual al contorno del cerro, referente simbólico del paisaje.

HISTORIA ORAL Y FUENTES HISTÓRICAS

Por otro lado, a partir de la historia oral, pero principalmente de la documentación del periodo colonial se sabe que, hasta la década de los treinta del siglo XVIII Yatzachi era un solo pueblo, si bien desde 1697 ya contaba con algunos elementos que permiten suponer que estaba formado por dos parcialidades o barrios, cada uno de los cuales contaba con un regidor que lo representaba en el cabildo.⁵ Con el tiempo, los barrios de San Pedro y Santa Rosa se fueron diferenciando al grado que para 1725 y 1730 ambos parecían contar con iglesias, aunque en diferentes estados de construcción o de conservación (Lama 2019).⁶ Es así como encontramos que en el año de 1710 Joseph de la Cueva, de Yatzachi, al encontrarse en su lecho de muerte, hizo su descargo de conciencia y confesó diversos actos, considerados idolátricos, en los que participó. Entre sus confesiones dijo que, junto con otras personas, había realizado sacrificios en el lugar llamado Guiaxínato, para que la iglesia que estaba siendo edificada fuera permanente y no recibiera daño.⁷ Por otra parte, las justicias del pueblo de Yatzachi, tanto las del barrio de Santa Rosa como a las del barrio de San Pedro, fueron instruidas en 1730 para reedificar la iglesia que tenían abandonada.⁸

Es decir, en 1710 se estaba construyendo una iglesia en Yatzachi y en 1730 se habla de una, la misma u otra, que se tenía abandonada. Lo anterior plantea algunas

⁵AHNO, Diego Díaz Romero, 1697, libro 195, f. 54.

problemáticas que se pretenden dilucidar a partir de una investigación interdisciplinaria que está en curso. Los objetivos de dicha investigación son, por una parte corroborar si como lo menciona la historia oral, el barrio de Santa Rosa es el que corresponde al actual Yatzachi el Bajo y por consiguiente el barrio de San Pedro a Yatzachi el Alto; por otra parte, determinar cuál de las dos es la iglesia que se estaba edificando alrededor de 1710 y si es la misma que requería ser reparada en 1730; asimismo se pretenden documentar los procesos relacionados a la construcción y modificación de estas dos obras arquitectónicas y su relación con la dinámica social en el inicio del siglo XVIII, como son la persecución de prácticas consideradas idolátricas, derivado los acontecimientos que tuvieron lugar en San Francisco Cajonos, tras la denuncia de un acto idolátrico colectivo y la muerte de los fiscales que lo reportaron; así como las disputas entre el clero regular y secular en la zona, reavivadas por estos acontecimientos, lo que produjo la creación de nuevos curatos (Oudijk 2021: 173-197; Tavárez 2012: 394-402).



DIRECCIONES FUTURAS: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA

El camino mediante el que se pretende resolver estas preguntas es, además de la búsqueda documental en diferentes archivos y el establecimiento de las relaciones entre los documentos, la metodología de la arqueología de la arquitectura.

La arqueología de la arquitectura también llamada arqueología de los edificios, se refiere al análisis de las modificaciones que pueden verse reflejadas en las construcciones. Tiene sentados parte de sus principios en la estratigrafía vertical o muraria, por medio de la cual se busca distinguir cambios a lo largo de la vida de los edificios como superposiciones, adosamientos, extracciones, rellenos, etc. Esta metodología ha sido ampliamente desarrollada en países europeos como Italia, Alemania y España (Azkarate et al. 2022).

En México, entre los trabajos en que se ha aplicado este enfoque podemos citar el de Laura Ledesma Gallegos y sus colegas (2005) en el ex convento de Tepoztlán, Morelos; otros ejemplos son las investigaciones de Ivonne Pérez Alcántara (2014) en el complejo religioso de Chalcatzingo, Morelos y la realizada por Mónica Monsserat Godina (2023), en la capilla del Cristo de los Guerreros, la cual fue la capilla de la hacienda de San Antonio, situada en Guadalupe, Zacatecas. En Oaxaca, en el año 2024, Franziska Neff del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, llevó a cabo en colaboración con sus colegas de la Universidad de Augsburg, Alemania, el registro de dos conventos femeninos (Neff et al. 2024, Neff 2025). Con un método que incluyó el uso de estación total para los levantamientos, fotogrametría con dron y rectificación de los planos de manera manual, así como el apoyo en fotografías históricas, las investigadoras lograron registrar modificaciones en los edificios, que en el caso del convento de Regina Coeli fueron tan drásticas como la desaparición de la iglesia.

En la investigación que nos encontramos realizando, en las dos iglesias de Yatzachi, se espera documentar más modificaciones y plasmarlas en ortofotos obtenidas mediante el uso de fotogrametría digital terrestre y aérea; así mismo, esperamos que la búsqueda en archivos históricos y técnicos, así como en acervos fotográficos ayuden a completar la biografía de los edificios y su contexto histórico y social.

Por último, como es de notarse, el estudio de los edificios religiosos y civiles bajo el enfoque de la arqueología de la arquitectura en lo que fue el Obispado de Oaxaca, representa una fuerte veta para la investigación, así también una oportunidad para descubrir las iniciativas e intereses de los pueblos de indios en la construcción de edificios que los dotaron de identidad y la participación de los alarifes indígenas en el diseño de estos. 

ARCHIVOS

AHJO Archivo Histórico Judicial de Oaxaca

AHNO Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca

⁶AHJO, Villa Alta, Penal, Leg. ¹⁹, Exp. ⁸⁻⁸, ff. 1-4.

⁷AHJO, Villa Alta, Penal, Leg. ¹⁹, Exp. ⁸⁻⁸, f. 3v.

AHJO, Villa Alta, Civil, Leg. ⁹, Exp. ³, ff. 1-3.



BIBLIOGRAFÍA

Artigas, Juan Benito. 2006. "Yatzachi, El Alto". *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural* (4): 24-28.

Azkarate Garai-Olaun, Agustín, Carolina Doménech-Belda, Sergio Escribano-Ruiz, et al. 2022. *Arqueología de la Arquitectura. Una experiencia práctica para el análisis arqueológico de edificios históricos*. Petracos 9. Universidad de Alicante. Instituto Universitario de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/130142>.

Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, Taller de Restauración. 2022. Templo de los Santos Reyes. San Baltazar Yatzachi el Alto, Villa Alta. *Memorias de restauración, Taller de Restauración FAHHO* (17): 38-53. <https://tallerderestauracionfahho.org/wp-content/uploads/2023/05/ARMADURAS-DE-MADERA-17.pdf>.

Godina Robledo, Mónica Monsserat. 2023. La iglesia virreinal del Cristo de Guerreros, Gpe., Zacatecas. Análisis de los procesos de transformación a partir de la estratigrafía vertical. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Zacatecas.

Hernández Cruz, Eden. 2018. San Francisco Caxonos: la arquitectura de los templos del siglo XVII y XVIII de la vicaría de San Francisco Caxonos en la Villa Alta, Oaxaca. La región. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lama Pérez, María Antonieta. 2019. "San Baltazar Yatzachi el Bajo, Sierra Norte, Oaxaca". Boletín *FAHHO* (29). <https://fahho.mx/san-baltazar-yatzachi-el-bajo-sierra-norte-oaxaca/>.

Ledesma Gallegos, Laura, Alejandra González Leyva, y Beatriz Sandoval Zarauz. 2005. *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios: el conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Neff, Franziska. 2025. Ciclo de conferencias "Oaxaca: Aportaciones desde la historia del arte". Charla, 13 de mayo de 2025. Publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM Unidad Oaxaca. Youtube, 1:14:26. https://www.youtube.com/watch?v=J_9GmKGScgY.

Neff, Franziska, Pia Heberer y Sabine Timpf. 2024. Conversatorio. Conventos oaxaqueños en la mira de la arqueología de edificios y la geoinformática". Charla, 20 de marzo de 2024. Publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM Unidad Oaxaca. Youtube, 1:30:30. <https://www.youtube.com/watch?v=aThQ1rJfCIM>.

Oudijk, Michel. 2021. La investigación del obispo fray Ángel Maldonado en la Sierra Norte". En *La adivinación zapoteca*, Tomo I, editado por Michel Oudijk, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Pérez Alcántara, Ivonne Andrea. 2014. *Reconstrucción de una historia: arqueología de la arquitectura de la iglesia de San Mateo Chalcatzingo, Morelos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Tavárez Bermúdez, David. 2012. *Las guerras invisibles: devociones indígenas, disciplina y disidencia en el México colonial*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.



LA ICONOGRAFÍA DEL DIABLO EN LA DOCTRINA CRISTIANA EN LENGUA MIXTECA, PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO DE OAXACA

Denise Fallena Montaña

Serge Gruzinski interesado en las políticas de la imagen en una sociedad pluriétnica a partir de la colonización y evangelización en América profundizó sobre los traslados y confrontación de las imágenes cristianas frente a la denuncia de las prácticas idolátricas de los naturales desde la visión europea:

La América hispánica se volvió así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en que sin dificultad podríamos reconocernos. América, “conflicto de dobles” (Gruzinski 1994,15).

En efecto, a partir de la llegada de los primeros europeos en el siglo XVI se inicia la instauración de nuevos imaginarios que provenían del otro lado del océano. Si bien en los primeros años las imágenes cristianas adquirieron principalmente una función combativa contra las idolatrías, según la concepción del mundo hispánico con un propósito apostólico y doctrinario, no se trató solamente de una cuestión de sustitución de las figuras de los dioses prehispánicos. El proceso de evangelización fue por demás complejo y de largo aliento e implicó imposiciones, negociaciones, yuxtaposiciones y reelaboraciones. Todo ello conformó una nueva mirada y el surgimiento de un riquísimo

repertorio de artefactos e imágenes en la vasta y diversa territorialidad de la Nueva España.

Además de los religiosos encargados de la empresa evangelizadora, exploradores, conquistadores y sucesivos pobladores originarios del Viejo Continente trajeron consigo imágenes de devoción que incluían pinturas, esculturas y grabados de Cristo, la Virgen, santos y ángeles que formaban parte de sus prácticas religiosas cotidianas. Dentro de esta pléyade de figuras ajenas a la cosmovisión prehispánica, un caso por demás paradigmático y digno de todo estudio es la iconografía del diablo, enemigo y adversario de Dios.

Se sabe que autores en el contexto novohispano escribieron textos de corte histórico doctrinal que intentaron dar continuidad a los discursos tradicionales sobre fenómenos mágicos descritos en los tratados europeos contra la hechicería y la superstición donde Satán y sus secuaces demoníacos son los responsables de la maldad del mundo y de inducir al pecado de la idolatría. En estos discursos los “ídolos” o “falsos dioses” se identificaron como el vehículo del engaño del diablo, verdadero causante de las “abominaciones” de los naturales en las Indias Occidentales (Ortiz 2012, 11-12).

Tal como lo ha estudiado Michael Camille el diablo y la idolatría fue un tema recurrente en la Europa de la Baja Edad Media y sirvió para personificar en un sentido generalizador “al otro”, a los enemigos de la fe de Cristo, por



ejemplo, a los paganos, judíos, musulmanes y herejes; inclusive, a los traidores y apóstatas, tal como se observa en los relieves de las catedrales góticas o en los manuscritos iluminados. Asimismo, la figura del ídolo y las prácticas idolátricas fueron sinónimo de la barbarie y la violencia (Camille 2000, 18). Además, en la vida cotidiana se creía que los demonios causaban enfermedades, entorpecían las buenas acciones, inducían a conductas pecaminosas y alejaban a los seres humanos del amor del Creador (Russell 1988, 72).

Es así como de la tradición tardomedieval se introdujeron las concepciones y la iconografía del diablo en tierras novohispanas principalmente mediante estampas y grabados. Es el caso del libro *Doctrina cristiana en lengua mixteca* escrito por fray Benito Hernández, publicado por Pedro de Ocharte en 1567 en la ciudad de México. Actualmente se conserva en la Biblioteca Francisco de Burgoa en Oaxaca un ejemplar que representa una valiosa muestra del patrimonio bibliográfico virreinal de nuestro país.

La *Doctrina christiana en lengua mixteca* fue uno de los más importantes resultados de la necesidad de la Orden de Santo Domingo por contar con canales de comunicación más directa con la población indígena, para mejorar la eficacia en la instrucción religiosa. Si bien los primeros acercamientos se habían realizado mediante el uso del náhuatl como lengua franca con la ayuda de traductores, fue necesario elaborar gramáticas o “artes” en diferentes lenguas indígenas, ese fue el caso de la Mixteca cuando los dominicos se establecieron en Yanhuitlán, Teposcolula y Coixtlahuaca. Dado que esta región no es lingüísticamente homogénea fue necesario seleccionar las variantes dominantes del mixteco a ojos de los predicadores. Primero se elaboraron “cartillas” que eran breves cuadernillos impresos con un propósito didáctico para la enseñanza elemental de la lectura o conceptos básicos de la doctrina y principales oraciones (Van Doesburg y Swanton 2008, 82).

En el capítulo provincial de la orden de 1561 se comisionó a fray Benito Hernández revisar la cartilla en lengua mixteca. Fray Benito, en lugar de solamente cumplir con esa encomienda, para 1567 tenía terminada

y en prensa su obra completa que contenía más de 200 folios y con numerosos grabados xilográficos. Hernández fue asignado a Tlaxiaco y Achiutla desde 1552 donde aprendió la variante del mixteco de esa región. Más tarde en 1562 fue vicario de Cuilapan donde se familiarizó con otra variante del mixteco afín a la región de Yanhuitlán. Esto le permitió hacer dos versiones de su doctrina, la primera está redactada en mixteco de Achiutla y la segunda, en la variante de Teposcolula. El libro que actualmente se conserva en la Biblioteca Francisco de Burgoa pertenece a la versión de Achiutla (Van Doesburg y Swanton 2008, 84-89).

Ante la heterogeneidad lingüística y la diversidad cultural del amplio territorio bajo la observancia dominica fue necesario echar mano de diversos recursos para la instrucción y cristianización de los naturales y las doctrinas impresas fueron una valiosa herramienta pensada para facilitar la labor evangelizadora de los frailes. En este contexto las imágenes jugaron un papel fundamental. En la obra de fray Benito, además de los textos escritos en mixteco, los grabados no solamente tuvieron una función meramente ilustrativa, sino que con un propósito didáctico sirvieron para explicar y transmitir conceptos de enorme complejidad de la teología cristiana, difícilmente de traducir en lenguas autóctonas. Por supuesto, esto no quiere decir que necesariamente la recepción de parte de la población indígena fuera equivalente a la intención y sentido de los religiosos, sin duda, hubo reinterpretaciones, sesgos y toda clase de distorsiones y ambigüedades, no olvidemos que las imágenes son polisémicas, es decir, una misma figura puede tener distintas lecturas y significados. Los dominicos debieron tener especial cuidado de usarlas en el adoctrinamiento. Recordemos que esta orden mendicante se distinguió por la eficacia de sus métodos persuasivos en la predicación principalmente para combatir las herejías.

Fray Francisco de Burgoa en su magna obra *Geográfica descripción de la parte septentrional* publicada en 1674 menciona que fray Benito compuso su doctrina con los principales misterios de la fe, empezando por la creación del mundo, encarnación y



resurrección de Cristo. También especifica que contiene explicación de las oraciones, eficacia de los sacramentos, oraciones jaculatorias a Dios y a la Virgen. Burgoa reconoce y elogia el estilo, la propiedad de términos y la fuerza en los discursos en lengua mixteca de su autor. Sin embargo, no menciona nada sobre las imágenes que acompañan al texto, tampoco explica la forma que se usaban para adoctrinar a los indígenas. No obstante, sí refiere que el libro fue un valioso recurso para los ministros que estudian y predicán y también para “los indios ladinos que la leen para hacer oficio de fiscales de doctrina” (Burgoa 1674, 156v).

Además, Burgoa hace hincapié en el celo y la ardua labor que emprendió fray Benito en la Mixteca para erradicar la idolatría y liberar a sus habitantes del engaño de Satanás. Según sus palabras, el autor de la *Doctrina* con su humildad e inquebrantable fe tenía tal poder de persuasión en sus palabras que lograba incluso que los indios le entregaran los ídolos y aceptaran a Cristo. En su discurso el infierno adquiere un sentido protagónico:

“El más pequeño de todos los que sirven al Señor Jesucristo, en cuyo nombre sacratísimo, os mando que desamparéis este lugar, y os vais al que os tiene señalado, para padecer ardiendo en los calabozos del infierno”; quedaron los indios asombrados y confusos viendo aquel estrago de sus dioses y la torpeza que tenían en su defensa, y se iban desengañando de sus locas y vanas persuasiones y a esta luz guiados trataron de descubrir el ídolo llamado Corazón del Pueblo (Burgoa 1674, 157v).

Esto hace suponer que, con el propósito de combatir la idolatría, en la obra de fray Benito debía estar contemplado el asunto de Satanás y los demonios como origen del pecado. Dentro del cristianismo el mal y su personificación en la figura del diablo ha sido un tópico por demás complejo. A lo largo de la historia la demonología ha sido centro de profundas controversias, debatida por los padres de la Iglesia y grandes teólogos. Es de suponer que la elaboración de la obra de fray Benito se basó en las ideas de su orden religiosa, especialmente en el pensamiento escolástico de Tomás de Aquino y Alberto Magno.

En una de sus páginas está un grabado del Juicio Final. En el plano celestial, ubicado en el centro se observa a Cristo resurrecto

en majestad bendiciendo, ocupa el trono eterno y el *orbis mundi* está a sus pies a manera de escabel. Con la mano izquierda sostiene la espada de la justicia y en el lado opuesto se observa la vara de azucenas que simboliza la misericordia divina. A su lado izquierdo multitud de ángeles están en alabanza, y a su diestra, la Virgen María, también entronizada y luciendo corona, funge como intermediaria ante el juez celestial. Debajo de ella los santos imploran piedad y detrás de innumerables almas esperan la sentencia divina.

En primer plano, en la esquina inferior izquierda, justo debajo de los coros angélicos, está Satanás de pie, amenazante con los brazos extendidos hacia lo alto. El grabado fue rasgado y solamente se conserva la parte original superior, no obstante, el segmento faltante fue completado en un afán de restitución visual y para ello se tomó como modelo la imagen de otros ejemplares de la misma edición que aún se conservan en otros repositorios (Fig. 1).

El tipo iconográfico de este grabado corresponde a una larga tradición de imágenes que ilustran el Juicio Universal descrito en el libro del Apocalipsis (cap. 20) y que comenzó a popularizarse entre los siglos VIII y X en diferentes manifestaciones artísticas. Es una imagen escatológica triunfalista de la Iglesia y del plan de salvación, representa la expulsión de todos los enemigos externos de la Iglesia al final de los tiempos y la salvación de los justos o condena eterna de los pecadores irredentos. A partir del siglo XV la imagen del Juicio Final se difundió ampliamente en sus diferentes versiones mediante las técnicas del grabado.

En la imagen de la *Doctrina christiana* el diablo tiene características antropomorfas, pero también muestra garras de ave de rapiña, rabo, membranas en los brazos, orejas puntiagudas y cuernos de toro. Lleva el cuerpo desnudo, se distingue su nariz prominente, su gesto es grotesco y muestra actitud atemorizante. Sin duda, todos estos elementos corresponden a la configuración del diablo muy difundida en la Europa del siglo XV y principios del XVI. Un ejemplo es la imponente



(fig. 1). Benito Hernández (autor), Pedro de Ocharte (impreor), *Doctrina christiana en lengua mixteca*, "Juicio Final", s/n, México. 1567 | Fondo antiguo, Biblioteca Francisco de Burgoa, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. [h](#)

figura de Satanás en el fresco del monasterio Tor de' Specchi que usaban las religiosas para sus prácticas meditativas (Fig. 2).

Respecto a la iconografía del diablo, Luther Link ha señalado que a lo largo de la historia del cristianismo se ha distinguido por una persistente discontinuidad porque no es propiamente una persona, sino que es la ausencia del bien, la representación del mal. Por lo tanto, ha asumido diferentes apariencias, pero su esencia es una máscara sin rostro. La figura del demonio desde el siglo IX al siglo XV es usualmente banal: es un disfraz, una careta sin personalidad que es errático y cambiante, adopta distintas caracterizaciones según la variabilidad de las narrativas visuales, inclusive en ocasiones raya en el capricho y en lo ridículo (Link 1995, 15).

¿Si la maldad y el diablo son meramente la ausencia del bien, cómo esa vacuidad puede ser pintada? ¿Cómo la maldad fue figurada como un personaje? El nombre de Satán proviene del hebreo *Shaytan* y significa "adversario", en el

Antiguo Testamento a veces es personificado por un ser humano y a veces es una entidad celestial. Por ejemplo, en el libro de Job Satán es un miembro del Consejo de Dios. En los evangelios de Lucas y Mateo el adversario de Dios es llamado *diabolos*, en griego significa acusador o calumniador y derivó a *diabolus* en latín. En cambio, *daimon* en griego designaba a un espíritu intermedio entre los dioses y el hombre, generalmente el espíritu de un héroe muerto, o bien, se refería al genio del hombre. También *daimon* y *daimonion* significaba maldad y aludía al espíritu de la posesión, este fue el significado que retomaron del paganismo los primeros padres de la Iglesia. Así pues, Satán, diablo y demonio adoptaron características en su representación de figuras pertenecientes a culturas ajenas al cristianismo (Link 1995, 19-21).

Se ha propuesto que la mayoría de los atributos iconográficos del diablo tardomedieval proviene de los dioses paganos, sobre todo, de los sátiros o faunos, por ejemplo, del dios lascivo Pan: orejas puntiagudas, cuernos, pezuñas o garras, barba, cuerpo peludo, cola de cabra y gestos exagerados. También a veces se representa como hombre salvaje cubierto de pelo con mazo. Es negro como los dioses egipcios, nubios y etíopes. También se representa rojo como alusión al fuego destructor del infierno. Está desnudo como símbolo de degradación, semejante a los dioses paganos e indica que está fuera de la sociedad como los locos o las bestias. En ocasiones usa un faldellín que alude a lo primitivo y a veces tiene trinche o gancho como instrumentos de tortura. También suele tener cabello flamígero que recuerda al dios protector egipcio Bes. Puede ser obeso, escuálido o de musculatura apolínea. En ocasiones se figura como ogro, serpiente, dragón o cánido. Del siglo IX al XIII los diablos tienen alas con plumas negras y cortas. A partir del siglo XIV se les representa con alas de murciélagos (Link 1995, 44-55).

En el Juicio Final de la *Doctrina christiana* llama la atención que el diablo ostenta mayores dimensiones en comparación al resto de las figuras. Si se mira con atención, está situado en el nivel más bajo de la imagen y en contraposición de María. La Virgen como Reina del cielo está intercediendo a favor de la salvación de las almas y al mismo tiempo señala con el dedo índice al



(fig. 2). Antoniazio Romano, "Lujuria y avaricia", (detalle), fresco. Monasterio Tor de' Specchi (Torre de espejos) en Roma. ca. 1500 | Bridgeman Images, dominio público: Imagen digitalizada.



36

"enemigo" como el culpable de todo mal; y en sentido opuesto Satanás actúa como el acusador y espíritu del mal que trata de convencer a Cristo para que las almas sean condenadas. Así pues, en esta imagen la justicia divina, a pesar del peso de la maldad del mundo personificada por el demonio, es atenuada por la intervención de la Madre de Dios apelando a su misericordia. En el centro de este debate está el juez universal que gobierna el mundo contenido entre las fuerzas del bien y el mal.

En esta imagen no se representan las fauces de Leviatán o los tormentos infernales, tampoco la resurrección universal de las almas que emergen desde las tumbas, como sucede en otros programas del Juicio Final. La narrativa más bien se centra en el antagonismo entre el bien y mal que es condición permanente del mundo. El diablo está situado por debajo de los ángeles y alza las garras hacia el trono de Dios en las alturas, como si quisiera arrebatarle su sitio. Recordemos que también ha sido identificado como el ángel caído, Lucifer (*Helel* en hebreo y *Eosphoros* en griego), según la interpretación de las palabras de Isaías:

¡Cómo caíste del cielo, oh Lucero, hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra, tú que debilitabas a las naciones. Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo; en lo alto, junto a las estrellas de Dios, levantaré mi trono, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del norte; sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al Altísimo (Is. 14:12-14).

En la Cushing Memorial Library de Texas se conserva otro ejemplar de la misma edición de la *Doctrina christiana*. En este caso el grabado del Juicio Final está completo, y un par de sorprendentes detalles respecto a las huellas de uso nos aportan una valiosa clave sobre la agencia y poder de esta imagen (Rudy 2010, 1-2). En primer lugar, el rostro del diablo está parcialmente borrado, inclusive allí el papel tiene una rotura y falta parte de la cabeza. Esto indica que algún usuario del libro frotaba el grabado con el fin de minimizar la actividad diabólica o para alejarlo. Esta práctica se ha encontrado en numerosos manuscritos iluminados donde aparece pintada la figura del maligno. En segundo lugar, junto al cuerpo de Satanás hay una inscripción manual y espontánea en donde se lee "El diablo eres". En este sentido la figura de Satán actúa en una suerte de "espejo" o vacuidad donde se revelan los pecados y maldad de quien lo mira, lo que invita a una exploración introspectiva (Fig. 3).

A manera de conclusión, se advierte que la obra de fray Benito de Hernández es una valiosa fuente para el estudio de la historia de la evangelización en Oaxaca donde quedan patentes los esfuerzos y estrategias de los dominicos en la evangelización de los alejados territorios de la Mixteca en la segunda mitad del siglo XVI. Pero también es una muestra de la riqueza de nuestro patrimonio bibliográfico, uno de los primeros libros ilustrados impresos en América en lenguas originarias que en sus imágenes contiene el germen de un nuevo orden donde surgió un rico crisol de diversas miradas.

BIBLIOGRAFÍA

Burgoa, Francisco de. *Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo ártico de la América, y nueva Iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta Provincia de Predicadores de Antequera Valle de Oaxaca, en diez y siete grados del trópico de cáncer: Debajo de los aspectos, y*



(fig. 3). Benito Hernández (autor), Pedro de Ocharte (impresor), *Doctrina christiana en lengua mixteca*, México, "Juicio Final", s/n, 1567. | Cushing Memorial Library, Texas

radiaciones de planetas morales, que la fundaron con virtudes celestes, influyéndola de santidad, y doctrina. Imprenta de Juan Ruyz. 1674.

Camille, Michael. 2000. *El ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval.* Ediciones Akal.

Doesburg, van Sebastián y Michael W Swanton. 2008. La Traducción De La Doctrina Cristiana en Lengua Mixteca De Fray Benito Hernández Al Chocholteco (Ngiwa). En *Memorias del Coloquio Francisco Belmar*, coordinado por López Cruz, Ausencia y Michael Swanton. Biblioteca Francisco de Burgoa, UABJO, CSEIIO, FAHH, INALI.

Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).* Fondo de Cultura Económica.

Hernández, Benito. 1567. *Doctrina christiana en lengua mixteca*, Biblioteca Francisco de Burgoa, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Link, Luther. 1995. *The Devil. A Mask without a Face.* Reaktion Books.

Ortiz, Albert. 2012. *Diablo novohispano. Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo.* Publicacions de la Universitat de València.

Rudy, Kathryn M. 2010. Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer. *Journal of Historians of Netherlandish Art* 2 (1-2): 1-44. Doi: 10.5092/jhna.2010.2.1.1

Russel, Jeffrey Burton. 1988. *Lucifer. The Devil in the Middle Ages.* Cornell University Press.

MEMORIA Y MODERNIDAD

EL MONUMENTO DE LA BATALLA DE LA CARBONERA, 1909-1910

Selene del Carmen García Jiménez

México celebró el centenario de su Independencia en 1910, para lo que se organizó un programa que incluyó la construcción de monumentos, la inauguración de edificios, la edición de publicaciones, entre un sinfín de actividades a lo largo y ancho del país. En la ciudad de Oaxaca, se implementaron varias transformaciones urbanas, como la construcción del parque y monumento dedicado a José María Morelos o la columna en honor a Hermenegildo Galeana. Los pueblos del estado sureño, por su parte, informaron al Ejecutivo de la colocación de esculturas, la construcción de escuelas y la reparación de caminos.¹



38

En ese contexto, un año antes el gobernador del estado, Emilio Pimentel había ordenado la erección de un monumento dedicado a la batalla de La Carbonera, librada el 18 de octubre de 1866 en el cerro del mismo nombre por Porfirio Díaz —entonces general de la división de oriente— contra el ejército del Segundo Imperio. El obelisco dedicado a los héroes de este enfrentamiento fue uno de los primeros monumentos emplazados a las afueras de la ciudad de Oaxaca, casi 40 km al noroeste, cerca de la población de San Francisco Telixtlahuaca, Etlá.

En el acuerdo gubernamental correspondiente se justificó la decisión de emplazar la obra en el Cerro de La Carbonera con el fin de concitar la memoria del acontecimiento: “Siendo el sitio donde se libró la batalla un paraje solitario y

distante de los centros de población, fácilmente se perdería con el transcurso del tiempo, si la gratitud del pueblo no acudiera a identificarlo, fijando allí señales que hagan perdurable la memoria de esta batalla”.² Para la ejecución del proyecto, el gobernador convocó al ingeniero Rodolfo Franco, director de obras del estado, a quien solicitó una pirámide o una columna de piedra que facilitara la talla de inscripciones alusivas al enfrentamiento armado.

Ahora bien, la batalla de la Carbonera había tenido lugar durante el mandato de Maximiliano de Habsburgo. Meses después de que Oaxaca fue ocupada por un ejército integrado por franceses y austriacos, la plaza de armas de la ciudad fue recuperada por la división de oriente y quedó bajo la vigilancia de Félix Díaz. Mientras tanto, en la Hacienda de Aguilera —la actual Facultad de Medicina de la UABJO— se emplazaron los hombres de Porfirio Díaz. Al percatarse este último de que poco faltaba para recuperar la ciudad, envió una carta al general Carlos Oronoz, quien comandaba a las tropas opositoras, y otra a los integrantes extranjeros de la guarnición con el fin de solicitar su rendición. Ninguna de las misivas obtuvo respuesta. Díaz se preparó entonces y realizó una serie de acciones conjuntas con el general Luis Pérez. La madrugada del 18 de octubre, ambos dirigieron sus pasos rumbo al pueblo cercano de Huitzo, pues habían recibido información sobre una columna de soldados proveniente de Puebla que se acercaba para apoyar a Oronoz. Ambos

Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (2000-2005). Realizó una especialidad en Historia del Arte por la UNAM, UABJO y FAHH (2008-2010). Es maestra y doctora en Historia por el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México (Colmex). Realizó una estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS-Pacífico Sur. En la actualidad, es Investigadora Asociada C, Tiempo Completo a contrato del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM-Unidad Oaxaca.

¹Agradezco a la doctora Marta Martín por compartir la referencia del siguiente expediente: Año de 1909. Archivo General del Estado de Oaxaca (en adelante AGEO), fondo Gobierno, sección Fomento, serie Informes, expediente 03, caja 3217.

²Acuerdo emitido por el Gobierno del Estado, 6 de marzo de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

ejércitos se encontraron en el Cerro de La Carbonera y se enfrentaron en una batalla de la que resultó vencedor el general oaxaqueño. Así, el 1 de noviembre, Porfirio Díaz tomó el mando político de la ciudad (Tello 2017, 387-392; Estrobel 2024, 239-261).

Así, el objetivo de este ensayo es mostrar los preparativos, celebraciones y decisiones sobre el monumento, que dan cuenta de la vida social en torno a su construcción. Entre ellos, la recreación o simulacro —como le llaman las fuentes— de la batalla en la ceremonia de inicio de la obra; el traslado de los distintos tipos de piedra; los problemas de carácter económico; o los refrigerios preparados para la inauguración. Nada de ello se entiende sin la participación de los trabajadores del gobierno del estado, los funcionarios, y los canteros e ingenieros que colaboraron en la realización del monumento. Me detendré también en los dispositivos que utilizó el gobierno local para difundir la construcción del obelisco, como revistas ilustradas, folletos y registros fotográficos.

El texto se divide en cuatro apartados. El primero aborda el inicio de la construcción del monumento, anunciada en la revista *Prosa y Verso*, mientras que el segundo se centra en la carrera del ingeniero Rodolfo Franco, para continuar en el siguiente con la ceremonia de inauguración. La última sección analiza la difusión del evento por medio de una variedad de recursos modernos.

LA REVISTA PROSA Y VERSO

La publicación *Prosa y Verso*. Revista ilustrada, propiedad de Francisco Salazar, estuvo vigente entre octubre de 1908 y marzo de 1910. En sus páginas se podía leer poesía, textos sobre música de José Alcalá, reseñas de corte histórico sobre distintos personajes —como Carlos María de Bustamante—, o las crónicas de la coronación de la Virgen de la Soledad y de la inauguración del Teatro Luis Mier y Terán. Entre sus novedades —además de la temática—, presentó al lector una serie de dibujos realizados por Alfredo Canseco Feraud, uno de los pintores locales más prolíficos de la época. Asimismo, acompañó los textos de fotograbados de poblados como Guelatao o Tehuantepec, o de puentes,

parques, casas y esculturas.

En el número que vio la luz en agosto de 1909, se publicó la imagen de un obelisco de cantera: el proyecto diseñado por el ingeniero Rodolfo Franco, que —como se verá— sufriría ciertas modificaciones [Fig. 1]. En la segunda página se explicaba:



(fig. 1). Rodolfo Franco. *Proyecto de monumento dedicado a la batalla de La Carbonera*, 1909. Fotograbado | *Prosa y Verso*. Revista ilustrada, agosto de 1911.

EL PROYECTO DE MONUMENTO QUE HOY PUBLICAMOS SERÁ ERIGIDO EN EL HISTÓRICO LUGAR LLAMADO “LA CARBONERA” PARA CONMEMORAR LA DERROTA DECISIVA, QUE INFRINGIÓ EL SEÑOR GENERAL PORFIRIO DÍAZ, A LAS FUERZAS AUSTRIACAS QUE SE DIRIGÍAN A LA CIUDAD DE OAXACA EN OCTUBRE DE 1866. ESE MONUMENTO SE DEBERÁ A LA INICIATIVA DEL SEÑOR GOBERNADOR LICENCIADO EMILIO PIMENTEL Y EL PROYECTO FUE IDEADO POR EL INGENIERO DEL ESTADO DON RODOLFO FRANCO (*Prosa y Verso* agosto de 1911, 342-343).

Unos meses después, el 18 de octubre, fue colocada la primera piedra del obelisco, símbolo del inicio formal de la construcción, con la asistencia de Pimentel, Franco, funcionarios como el juez instructor y el titular del Ministerio Público, así como los jefes del primer regimiento y trigésimo batallón,

coroneles y generales. En el mes de noviembre, *Prosa y Verso* publicó cinco fotograbados: el del proyecto y cuatro más de la colocación de la primera piedra y el simulacro de la batalla realizado para tal ocasión. En la primera imagen se ve al gobernador Emilio Pimentel inclinado hacia un bloque de piedra donde se lee la inscripción “Octubre 18 1866-1909”, en memoria de la fecha del enfrentamiento y el año de inicio de la construcción. La segunda y tercera muestran, por su parte, la representación de la batalla con los militares que maniobran los cañones entre el humo producido al dispararlos. En la última, un grupo de asistentes observa una escena fuera de cuadro [Figs. 2-5].

Cabe recalcar que estos fotograbados son los únicos registros visuales que de ese evento se conservan. Fueron reproducidos el mismo año en un folleto titulado *En honor del C. General Porfirio Díaz y de los heroicos vencedores de la carbonera. Documentos relativos a la solemne ceremonia con que se colocó la primera piedra del monumento que se ha mandado erigir por el gobierno del estado*, obra escrita por el doctor Adalberto Carriedo de la que se imprimieron 400 ejemplares, una cantidad nada menor para la época. El autor recibió 100 de ellos por la redacción de la obra, mientras que los restantes le fueron entregados al gobierno para ser distribuidos.³

Aquí vale la pena señalar la importancia que el gobierno de Emilio Pimentel dio a la difusión de la construcción del obelisco, pues su inicio no sólo se anunció en una de las revistas más importantes y modernas de su tiempo, sino que también se tomaron fotografías y se imprimió un folleto conmemorativo. Otro medio incorporado a la ceremonia de inauguración fue el de las *Vistas cinematográficas* que explicaré más adelante.

EL INGENIERO RODOLFO FRANCO

Rodolfo Franco, avecindado en la ciudad de Oaxaca desde finales del siglo XIX, es

reconocido principalmente por la construcción del Teatro Luis Mier y Terán. Realizó también una tarea fundamental en la construcción de monumentos conmemorativos, entre ellos el pedestal para la escultura de Benito Juárez de Adalberto Cencetti emplazada en el Cerro del Fortín, el monumento a José María Morelos y el obelisco de la batalla de La Carbonera.

Para la realización de este último, el ingeniero presentó al gobernador Pimentel un anteproyecto en abril de 1909. Éste fue aprobado y se le solicitó elaborar el proyecto definitivo [véase Fig. 1]. A finales de ese mes, Franco respondió que había iniciado el proyecto, pero que requería trasladarse para conocer el sitio elegido y —supongo— tomar las medidas necesarias para su ejecución. Poco después, una comitiva formada por el gobernador, el ingeniero y algunos empleados estatales abordó el Ferrocarril Mexicano del Sur en Oaxaca con destino a la estación La Seda. Esa primera inspección mostró lo complejo del territorio, dado su carácter agreste y la distancia que lo separaba de cualquier poblado⁴

A ello siguió la realización del presupuesto, y la entrega de las herramientas y la cantera. El ingeniero recibió cuatro carretillas, seis barretas, doce palas, una sardina, un serrucho, una fragua portátil, un yunque, dos martillos para hierro y dos tenazas. En cuanto a la piedra, el señor Calixto Torres, dueño de una cantera del pueblo de Suchilquitongo, ofreció la donación del material necesario y envió una muestra del mejor que poseía para que se evaluara su calidad.⁵ El gobierno aceptó la donación, firmó un contrato con Torres y le agradeció “tan patriótica” decisión.⁶ No se sabe si este material finalmente llegó a utilizarse, pues Franco señaló en el presupuesto otra variedad de cantera.⁷ Para el mes de octubre, antes del inicio oficial de la obra, el ingeniero había terminado los cimientos sobre los que se colocaría la primera piedra [véase Fig. 2].⁸

Gracias al expediente resguardado en el AGEO, se conocen los materiales que fueron proyectados para el monumento. Para los

³ Acuerdo del Gobierno del Estado, 4 de diciembre de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f. El tema se tratará en una versión ampliada de este trabajo.

⁴ Acuerdo del ingeniero Rodolfo Franco con la Tesorería del Estado, 30 de abril de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.





(fig. 2). Mendoza. *La Carbonera*, 18 de octubre de 1909. Fotograbado | Prosa y Verso. Revista ilustrada, agosto de 1911.

cimientos, se utilizaría mampostería, mientras que el piso de la base sería de cemento y los escalones, de cantera verde. En la base y sus ménsulas se utilizaría cantera gris labrada. En el primer cuerpo del obelisco, se harían entrecalles y cornisas de cantera verde y, en el segundo, entrecalles de cantera gris; con chaflanes de unión entre las cornisas de ambos. El cuerpo del obelisco debía tener dos palmas en bronce e inscripciones, más un escudo formado por una bandera y un águila realizado por el señor José Contreras.⁹

Esta información permite hacer varias observaciones. En primer lugar, es de notar la introducción de un nuevo material en la escultura: el cemento, para la bandera y el águila. Por otra parte, la variedad utilizada de cantera gris y verde resulta interesante por sí misma, lo que puede responder a la resistencia de cada una, pero también a la

intención de generar un efecto cromático. Es seguro que la primera se obtuviera de algún depósito cercano a Etla, donde el llamado *ónix de Oaxaca* era muy valorado por los constructores; mientras que la segunda pudo haberse llevado en tren desde las canteras de la capital del estado.

Sobre la llegada de los materiales hasta el Cerro de la Carbonera, se sabe que las herramientas fueron transportadas en tren de la ciudad de Oaxaca a Etla, mientras que la cantera viajó en carreta por lo menos una parte del sinuoso trayecto —que se alcanza a ver en las imágenes publicadas en *Prosa y Verso*—. A ello habría que agregar el trabajo de los arrieros que proveían, con sus mulas, agua y arena para la obra.

Parece ser que la construcción se realizó por partes en los meses previos a la inauguración, prevista para el 18 de octubre de 1910. Pese a las dificultades presentadas por la topografía y la distancia, la obra se concluyó conforme a lo planeado.¹⁰

LA INAUGURACIÓN

El programa de actividades para la ocasión fue anunciado por medio de impresos colocados en las paredes de algunas casas de la ciudad y en el pueblo de Etla, cercano al Cerro de La Carbonera. Llegado el día, al detenerse el ferrocarril en la estación La Seda, desembarcaron los pasajeros de dos coches de primera clase y dos de segunda. El gobernador Pimentel, su secretario, el tesorero, el ingeniero Franco, militares y músicos fueron recibidos con el estruendo de cohetes. Posteriormente, subieron a sendos caballos para dirigirse al lugar del obelisco, donde eran esperados por los habitantes de los pueblos cercanos. De nuevo, los cohetes anunciaron su llegada.

El monumento se veía cubierto por una manta, mientras que se había dispuesto una lona para dar sombra a la comitiva. La cortina se descubrió y quedó a la vista la estructura

⁵ Calixto Torres al gobernador Emilio Pimentel, 17 de junio de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

⁶ Acuerdo realizado entre Calixto Torres y el Gobierno del Estado, 21 de diciembre de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

⁷ Acuerdo realizado entre Calixto Torres y el Gobierno del Estado, s/f.

⁸ Rodolfo Franco a la Secretaría de Gobierno, 16 de octubre de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

⁹ Rodolfo Franco a la Secretaría de Gobierno, s/f.

¹⁰ Oficio enviado por el ingeniero director Miguel Atristain a la Dirección de Obras Materiales del Estado, año de 1909, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

sobre su pedestal de piedra y cemento. Sobre una base cuadrangular con una escalinata, se despliega un primer cuerpo de base semicircular, realizado en cantera verde y gris, con cuatro pináculos en los ángulos y la inscripción "RECUERDO AL GENERAL PORFIRIO DIAZ Y LOS DEFENSORES DE LA PATRIA". El segundo cuerpo, de planta trapezoidal y hechos en cantera gris, soporta el cuerpo aguzado del obelisco, de cantera verde, rematado en una pirámide achatada o piramidión. En sus cantos, además de las palmas talladas en piedra, quedó grabada la leyenda "18 OCTUBRE 1866". Las figuras del águila y la bandera no llegaron a colocarse, tal vez debido a su costo o a que su finalización excediera el plazo señalado para la develación. Tras la ceremonia, los militares rompieron filas para acampar y "tomar su rancho", es decir, reposar y comer algo. Para el resto de los asistentes, se repartieron 200 sándwiches que tuvieron un costo de 12 centavos, así como dos cajas de cerveza Xico, seis botellas de cerveza alemana y 6 de cerveza Monterrey, 11½ kilos de hielo, pan, y gelatinas de tres colores. Para transportar los refrigerios, se había contratado una carreta, que también llevó sillas, mesas, utensilios para servir y a dos sirvientes.¹¹ A estos gastos se agregaron los de los arreglos florales, lonas, banderas, y la construcción de una plataforma para las autoridades, así como los pasajes para éstas, los músicos y los oradores.



(fig. 3). Mendoza. *La Carbonera*, 18 de octubre de 1909. Fotografiado | Prosa y Verso. Revista ilustrada, agosto de 1911.



(fig. 4). Mendoza. *La Carbonera*, 18 de octubre de 1909. Fotografiado | Prosa y Verso. Revista ilustrada, agosto de 1911.

LAS VISTAS CINEMATográfICAS Y LAS FOTOGRAFÍAS DEL MONUMENTO

Entre los asistentes estuvo José Esperón, quién llevó consigo unas vistas cinematográficas para ser exhibidas al finalizar la ceremonia de inauguración del obelisco, por lo que se pagó una suma considerable para ese momento: 170 pesos.¹² Como ha explicado Fernando Mino, éstas eran breves películas documentales y es posible que hayan incluido las celebraciones del centenario de la Independencia que habían tenido lugar en la Ciudad de México durante el mes de septiembre (Mino 2024, 111).

Estas cintas, además de acercar a los distintos pueblos a la modernidad —como en su momento la fotografía—, tuvieron una función pedagógica, pues buscaron formar a los ciudadanos a lo largo y ancho del territorio mexicano. Quizá por primera vez, los habitantes de Etna pudieron ver a personas que, en lugares remotos, participaban como ellos mismos de la inauguración de monumentos y de las fiestas patrias. Cabe preguntarse dónde fue instalado el aparato cinematográfico y las soluciones que se encontraron para la proyección en el espacio abierto de La Carbonera [véanse Figs. 3-4], si se acondicionó un espacio o se utilizó algún edificio en el pueblo cercano de Suchilquitongo que contara con electricidad.

¹¹ Documento de José Ramos Ortigoza, 26 de octubre de 1910, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

¹² Tirso Jiménez, jefe político del distrito del Centro, remite oficio al secretario general del Estado, 1 de noviembre de 1910, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.



(fig. 5). Mendoza. *La Carbonera*, 18 de octubre de 1909 Fotograbado | Prosa y Verso. Revista ilustrada, agosto de 1911.

Sin duda, la proyección de este tipo de vistas era una novedad para la época y los ciudadanos de algunos pueblos oaxaqueños, quienes se hicieron partícipes de una cultura visual que implicaba ya no una imagen estática sino en movimiento. Cabe mencionar que se trata de la primera referencia que se conoce en Oaxaca sobre este tipo de cintas y su proyección en la inauguración de un monumento público.

Emilio Pimentel también se aseguró de que existiera un registro de la inauguración, para lo que se contrató al fotógrafo Antonio Esplugas, quien entregó doce negativos (por 5 pesos cada uno), más cinco fotografías en tamaño grande (por 4 pesos cada una) y 8 fotografías en tarjeta tamaño mediano (por 2 pesos cada una), a lo que se sumó el costo de 50 centavos del timbre, para hacer

un total de 96 pesos. Gracias a los oficios que se remitieron para cubrir el costo de estas imágenes, se sabe que debieron ser resguardadas por el secretario de gobierno y que algunas de las fotografías de mayor formato fueron remitidas al presidente de la república, Porfirio Díaz.¹³

No es un asunto menor que el obelisco conmemorativo de la batalla de La Carbonera se inaugurara precisamente durante el Porfiriato y que uno de los receptores de las imágenes de la develación de la obra fuera el mismo Díaz. El gobierno de Pimentel mostraba de esa forma su capacidad para perpetuar la memoria de una importante victoria del general por medio de la erección de un monumento, pero también de los medios escritos y visuales que permitieron su difusión. Se sumaba

¹³ José Renero Ortigoza, jefe de la sección, remite oficio al secretario general del Estado, 11 de noviembre de 1910, AGEO, fondo Gobierno, sección Obras públicas, expediente 02, caja 3472, s/f.

¹⁴ Agradezco al Seminario Interinstitucional de Estudios Históricos de Oaxaca (SIEHO) las observaciones de un primer borrador de este texto

así a las celebraciones del centenario y al avance de la modernidad enarbolado por el régimen porfirista pero también, de manera disimulada, celebraba posiblemente el cumpleaños del presidente.¹⁴

A MODO DE CODA

Estas líneas constituyen el avance de una investigación que espera convertirse en un texto más amplio. Queda pendiente profundizar en varios temas, como la recreación de la batalla de La Carbonera, ya que el folleto de Adalberto Carriedo brinda un sinfín de detalles sobre la estrategia militar implementada por Porfirio Díaz. Asimismo, falta analizar los discursos pronunciados en ocasión de la colocación de la primera piedra, lo mismo que abordar el despliegue de personas y recursos económicos con motivo de la inauguración del obelisco, tanto en La Carbonera como en la ciudad de Oaxaca.

A pesar de lo breve del texto, quisiera destacar algunas ideas que considero relevantes: En primer lugar, me detuve en los detalles previos a la realización del monumento, pues son pocos los expedientes en los que hasta ahora he localizado referencias al material usado en su construcción y a las soluciones encontradas para su transporte, así como sobre los refrigerios ofrecidos a los asistentes a la ceremonia de inauguración, elementos todos que forman parte de la historia social del monumento.

A la vez, he tratado de evidenciar que la obra involucró no sólo al ingeniero Rodolfo Franco, sino también a otros personajes que suelen quedar en la sombra: el autor del águila y la bandera, el de las palmas, o los canteros que tallaron y pulieron la piedra.

Por último, los dispositivos utilizados por el gobierno de Emilio Pimentel para difundir la obra y las celebraciones del centenario muestran una variedad de recursos escritos y visuales: panfletos, revistas ilustradas, fotografías y vistas cinematográficas. En todos ellos —en especial en las vistas— se hace patente la introducción de elementos modernos en las fiestas cívicas, incluso sin importar su elevado costo, como una novedad para los asistentes que vieron imágenes en movimiento por primera vez.

ARCHIVOS

Archivo General del Estado de Oaxaca, AGEO

BIBLIOGRAFÍA

Estrobel, Héctor. 2024. *Resistir. Historia militar de la intervención francesa 1862-1867*. BUAP/ Grano de sal.

Mino Gracia, Fernando. 2024. "El 'espectáculo del pueblo'. Exhibición cinematográfica y socialización en la ciudad de Oaxaca, 1898-1961." *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, (67): 105-134. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2024.67.77886>.

Prosa y Verso. Revista ilustrada, 1908-1911.

Tello Díaz, Carlos. 2017. *Porfirio Díaz. Su vida y su tiempo. La guerra, 1830-1867*. Conaculta/ Debate.



LAS FACHADAS-RETABLO

DE LA CIUDAD DE OAXACA: CREACIÓN Y PROYECCIÓN DE SIGNIFICADOS

Franziska Neff

Las fachadas de los edificios pueden considerarse una bisagra entre el adentro y el afuera, entre la esfera privada y la pública, o la sagrada y profana en el caso de la arquitectura religiosa. La ornamentación sirve para distinguir y señalar el tipo de edificio. Un caso particular es el de las denominadas fachadas-retablo, que partiendo de la portada de una iglesia despliegan un programa visual, cuya lógica de composición se relaciona con la de los retablos. Este texto propone reflexionar acerca de este tipo de fachadas en el centro histórico de Oaxaca de Juárez, que cuenta con siete de ellas, construidas entre los siglos XVII y XVIII. Se perfilan como dispositivos que tejen una red de significados, proyectando distintos tipos de mensajes hacia el espacio urbano, el cual a su vez influye en la percepción de las fachadas.

Para iniciar conviene profundizar en el concepto de fachada-retablo, muy arraigado en la historiografía española y menos usado en la mexicana, donde más bien se habla de frontispicios o portadas religiosas, aunque sí se constata la relación entre fachada y retablo (González 1966, 26ss; Vargas 1969; Fernández 2011). El término es útil para resaltar esta relación, ya que ha sido acuñado para designar a fachadas escultóricas que están compuestas por elementos arquitectónicos que forman calles y cuerpos como en los retablos (Fig. 1), aunque las relaciones entre esta arquitectura y el mueble litúrgico van más allá de lo formal. En el tesoro del patrimonio español contiene la siguiente anotación cuando se define el retablo:

"Por otra parte, es destacable la relación del retablo con la arquitectura circundante, llegando a establecerse entre ambos mutuos intercambios; si el retablo se comporta estructuralmente como una auténtica portada* de templo, las fachadas* arquitectónicas llegan a evocar claramente estructuras retablísticas. Algunos autores afirman que durante el Renacimiento y el Barroco el templo goza de dos fachadas; una externa, de acceso, indicadora y de piedra, la portada; y otra interna, aproximativa, refrendo de la oratoria sagrada y dorada, el retablo. Así, mientras que la fachada atrae e invita a entrar al fiel; el retablo, en el interior, le invita igualmente a fijar la mirada en el lugar de la celebración litúrgica" (Tesauros, 2025).

Con ello se establece una relación formal y funcional, especialmente entre la fachada principal y el retablo del altar mayor. Ambos dispositivos comunican a través de imágenes y marcan el recorrido ritual del fiel desde la entrada hasta el lugar más importante de culto –aunque las lógicas que rigen a las esculturas de las fachadas son distintas a las del retablo, ya que este último contiene imágenes de culto–. En base a fuentes documentales, para España se ha constatado que en la fachada importan más la monumentalidad y el significado de los órdenes arquitectónicos –que sirven para señalar un espacio sagrado y se distinguen a través del material usado, la sillería de piedra–, mientras que al retablo le corresponde dignificar el altar mayor, así como realzar el culto adornando





46

(fig. 1). Partes de una fachada-retablo, proyectadas sobre la fachada de la Iglesia de San Agustín, Oaxaca 2025 | Foto y elaboración: Franziska Neff

y embelleciendo la iglesia (De la Peña y Hernández 2016, 69-81). Podemos suponer que para la Nueva España aplicaba lo mismo. Además, distintas fuentes documentales resaltan la relación entre fachada y retablo al llamar “retablo en piedra de cantería” a la fachada o designar estas fachadas como “colaterales en la calle” (Fernández 2011, 334). Un punto interesante consiste en la relación espacial entre fachada y retablo mayor, pues están ubicados uno en frente del otro, es decir desde la puerta principal se divisa el retablo mayor; entonces, el lugar que ocupa el sagrario en la composición de un retablo, corresponde en la portada a la puerta principal, la entrada a lo más sagrado (Fig. 2). Con ello, la fachada-retablo conecta lo interior con lo exterior, entra en diálogo con el espacio y las edificaciones circundantes, generalmente a través de un espacio abierto, una plaza o un atrio, que se extiende frente a la iglesia y sirve para lugar de tránsito, pero también para manifestaciones religiosas; pues es el punto de partida para aquellas procesiones que

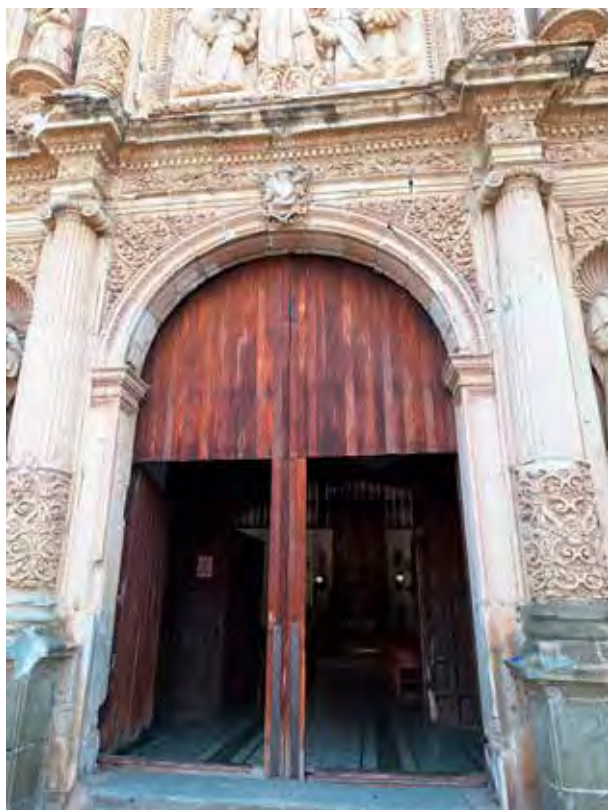
parten desde la iglesia y recorren un tramo de la ciudad. Incluso la fachada se puede considerar el límite de este espacio abierto (Zevi 1951, 28) y entonces verdadera bisagra.

Con base en lo anterior, podemos considerar que las fachadas despliegan discursos visuales dirigidos tanto hacia el interior de la comunidad y del espacio como hacia fuera. En este sentido pueden ser cartas de presentación de la congregación respectiva con intención de transmitir cierto tipo de mensajes, y dispositivos visuales que establecen relaciones a diferentes niveles con otros sitios de la ciudad y fuera de ella, a nivel formal, iconográfico y simbólico. En la historiografía mexicana las fachadas se han analizado sobre todo en base a sus características formales para clasificarlos con categorías estilísticas (González, 1966; Vargas 1969). En este contexto se ha llamado la atención –distinguiéndolas de fachadas onduladas de latitudes europeas– al esquema geométrico de las fachadas de los siglos XVII y XVIII, que requiere que el espectador se ponga enfrente de manera perpendicular para tener una visión completa y poder “leer” la fachada.

Revisaremos ahora brevemente las características formales, los programas visuales y contextos de elaboración de las

LAS FACHADAS RETABLO DE OAXACA DE JUÁREZ

fachadas en el orden cronológico en que se integraron al discurso visual que se podía percibir al recorrer la ciudad. En cuanto a su forma podemos distinguir tres grupos: por un lado, las de Santo Domingo (iglesia abierta al culto en 1608, construcción terminada en 1666), La Soledad (1679 o 1689), San Agustín (1698) y la Catedral (1740s) (Mullen 1992, 90; García 2024, 220; datada mediante inscripción; Mullen 1992, 21), que tienen mínimo dos cuerpos, presentan columnas estriadas, algunas siguiendo el modelo de órdenes ascendentes y cuentan con frisos de ornamentación profusa; la de la catedral con una mayor cantidad de calles, mientras que la de La Soledad tiene una forma cóncava a manera de biombo con función de contrafuerte. La Soledad, San Agustín y la Catedral comparten además los marcos de relieves con molduras



(fig. 3). Vista al retablo mayor desde la puerta principal. Iglesia de San Agustín, Oaxaca 2025 | Foto: Franziska Neff

escalonadas y orejas de perro. Aunque el soporte en boga en este momento era la columna de tipo salomónico, ninguna la usa, tal vez por una referencia intencionada hacia la antigüedad clásica. El segundo grupo conforman las fachadas de San Felipe Neri (antes de 1773) y la Compañía (1750s) (Mullen 1992, 127; Cruz y Ramírez 1989, 104), que se distinguen por columnas seccionadas y abalaustradas. La forma de la fachada de la Compañía es convexa, con lo cual no corresponde al modelo común de las fachadas novohispanas. El último lo integraría la fachada principal de San Francisco (h. 1766), que es la única con pilastras estípites, aunque también las dos anteriores fueron creadas en una época en la que ya se estaba usando la pilastra estípite. Solo para esta última está atestiguada la autoría de un arquitecto foráneo, a saber Felipe de Ureña (Halcón 2012, 113). Es la única fachada que – por lo menos hoy en día – está solo parcialmente visible desde la calle, ya que el atrio del convento está rodeado por un muro alto, por lo cual su voz se escucha en menor medida en el discurso

de las fachadas oaxaqueñas. Es notorio, que ninguna de las iglesias cuyo retablo mayor es contemporáneo a la fachada de la iglesia (San Agustín, San Felipe Neri, la Compañía) establezca una relación formal entre los soportes arquitectónicos de ambos.

La más temprana de las fachadas es la de Santo Domingo (Fig. 3) en el límite norte de la traza urbana del momento. Se inserta entre los dos campanarios y acusa una ornamentación fina con corte de piedra diferenciado. Su configuración recuerda la fachada de la iglesia conventual de Santo Domingo Yanhuatlán y su discurso visual se basa en una apología de la orden dominica relacionada con terciarias, predicadores y teólogos de la orden, así como los pilares del cristianismo: San Pedro y San Pablo. El relieve central muestra al patrono de la provincia dominicana de Antequera, San Hipólito mártir, vestido a la romana, y a Santo Domingo, sosteniendo entre ambos una iglesia a la que baja el espíritu santo en forma de paloma. En lo alto de la fachada el escudo dominico emerge de un frontón quebrado, rodeado de las virtudes teologales. El mensaje basado en la predicación, inquisición, teología y los fundamentos de la iglesia se podría resumir como la ostentación del papel y legitimación de la orden para la evangelización del territorio antequerano (Mullen 1992, 49 y 94ss).

La fachada de La Soledad (1679 o 1689), a su vez (Fig. 4), cumple una doble función; por una parte funge como entrada al santuario de la Virgen de la Soledad –una escultura religiosa cuyo culto es promovido por los canónigos catedralicios–, que se ubica en una parte alta de la ciudad, que está relacionada simbólicamente con tierra santa y las festividades de Semana Santa (para profundizar en el santuario véase García 2024). Pero por la otra, es fachada de una iglesia conventual – del convento de agustinas recoletas de Santa Mónica – aunque no se ajusta a la tipología de iglesias de conventos femeninos, cuyas dos puertas suelen estar ubicados en la parte lateral. En su fachada, las órdenes de los capiteles aumentan en jerarquía, también lo hacen las columnas en ornamentación. El programa visual refleja la complejidad de significados y relaciones que encarna la iglesia, ya que representa a algunos de los primeros patronos de Antequera, a figuras



(fig. 3). Esquema iconográfico de la fachada de la Iglesia de Santo Domingo, Oaxaca. 2025 | Foto y elaboración: Franziska Neff



48

claves de la historia de la salvación así como alusiones a la vida conventual femenina y agustina, siendo el eje articulador de todo la iconografía mariana en la calle central. El relieve principal remite a la Virgen de la Soledad de los mínimos de Madrid. El escudo del patrocinador, el canónigo Pedro de Otálora y Carvajar, se plasmó arriba de la ventana del coro, mientras que el escudo agustino funge como clave del arco de la puerta (García 2024, 219-255).

En fechas cercanas se realizó la fachada de San Agustín (Fig. 4), ubicada a una cuadra del zócalo. Por falta de campanarios, la portada es lo único que resalta del paramento rectangular del muro poniente de la iglesia y antiguamente contaba con un remate (Mullen 1992, 86). Nuevamente presenta modelos de vida de una orden religiosa a través de frailes, obispos y monjas, pero también se hace presente la figura de un donante, Manuel Fernández Fiallo, a través de una inscripción en un medallón en el primer cuerpo. Otra atestigüa la terminación de la fachada el 15 de agosto de 1698. Las letras ocupan un lugar importante en el diseño, ya que cada uno de los santos presentes es designado por nombre en su ménsula. Se caracterizan por un trabajo de talla de una excelente calidad de ejecución, cuyo naturalismo originalmente estaba

reforzado por policromía; restos de ella aún se perciben en distintas áreas de la escultura y el relieve (D'Rugama y Guzmán 2007, 28). El relieve central establece relaciones con la iglesia de San Agustín de Ciudad de México (Mullen 1992, 86) y su iconografía remite a distintas fuentes, poniendo el énfasis en el combate de la herejía a través de las cabezas debajo de los pies de San Agustín.

La actual fachada de la Catedral (Fig. 5) se terminó en 1750, pues fue reelaborada después del sismo de 1714 (Mullen 1992, 20-21). Es la fachada de mayor anchura, en función de la planta basilical de la iglesia, y se divide en tres cuerpos y cinco calles, donde las calles de los extremos están remetidos permitiendo que las tres centrales resalten. La estructura arquitectónica está conformada por columnas corintias con el tercio inferior del fuste ornamentado con motivos que en el primer cuerpo se extienden a toda la superficie del muro. En cuanto a las imágenes se observa una alternancia entre calles con relieves y otras con nichos con esculturas de bulto redondo. Los relieves se caracterizan por el uso del recurso del cortinaje, lo cual da un carácter teatral y de invitación. El programa visual se apoya en San Pedro y San Pablo como pilares de la iglesia que flanquean la



(fig. 4). Esquemas iconográficos de las fachadas de las iglesias de La Soledad (arriba) y de San Agustín (abajo), Oaxaca. 2025 | Foto y elaboración: Franziska Neff

puerta del júbilo, para centrarse luego en la Virgen de la Asunción como patrona de la catedral y símbolo de la *civitas* y la conquista del territorio antequerano, y en la exposición del Santísimo, cuyo cortinaje es recorrido por angelitos, y su presentación acompañada de dos clérigos orantes arrodillados, actualmente decapitados; todo ello rodeado de santos patronos del clero y de distintos territorios de la monarquía hispánica. Con ello, en palabras de Juan Manuel Yáñez “el contenido devocional parece hacer exaltación de una iglesia secular consolidada y políticamente estable frente a su sociedad cristiana en sus tres planos: militante, purgante y triunfante en el camino a la Jerusalén Celeste [...] es el rostro de una iglesia triunfante sobre los ideales añejos de erradicación de la

idolatría y secularización de las parroquias en poder de los dominicos, y la lucha contra el protestante” (Yáñez 2016, 353).

La fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús (1750s) tiene una inusual forma convexa que incluye las torres, y cuenta con partes de estética neoclásica (Fig. 5). Sus columnas adosadas, montadas en basamentos altos, se conforman de distintas secciones estriadas, abalaustradas y con hojas de acanto. A falta de la mayoría de las esculturas resulta complicado reconstruir su programa visual donde los anagramas de María y Joseph ocupan un lugar preponderante en las calles laterales. El anagrama de Jesús está ubicado en el paramento de la torre que señala hacia el zócalo y es lo primero que se divisa desde esta dirección.

La fachada de San Felipe Neri (Fig. 6) –



(fig. 5). Esquemas iconográficos de las fachadas de la Catedral (arriba) y la iglesia de La Compañía (abajo), Oaxaca. 2025 | Foto y elaboración: Franziska Neff.

cuya composición y columnas muestran una gran semejanza con la fachada principal de la iglesia de Santo Tomás de Ixtlán en la sierra norte— tiene que haberse terminado antes de 1773, fecha en que se consagró la iglesia (Mullen 1992, 127). Está coronada por los anagramas de María, Jesús y José, cuenta con un relieve central del titular del templo (en un marco escalonado y con orejas de perro) y el escudo de los oratorianos en la clave de la puerta, mientras que los nichos están desprovistos de esculturas.

La fachada de la iglesia de San Francisco (Fig. 6) está remetida y tiene forma cóncava, cuenta con un solo cuerpo con remate y su repertorio formal y compositivo recuerda obras del Bajío, ya que fue construida por Felipe de Ureña, quien trabajó para el convento desde 1766 (Halcón 2012, 113 y 148). El programa iconográfico se basa en dos santos principales de la orden, San Francisco y San Pedro de Alcántara,

quienes flanquean la puerta, mientras que la portada está coronada por la advocación mariana promovida por los franciscanos, la Inmaculada Concepción. La transición hacia el remate, donde la ventana de coro ocupa un lugar primordial, se realiza a través de un relieve del bautismo de Cristo, mientras que los escudos de la orden se encuentran en los medallones de los estípites del remate. Este es el conjunto de fachadas que a

LA CREACIÓN Y PROYECCIÓN DE SIGNIFICADOS

mediados del siglo XVIII podía entrar en diálogo visual, a través de su aspecto formal y de su iconografía con los distintos mensajes de apología, legitimación y patronazgo. Su riqueza y sus cualidades estéticas hablan de los deseos de ostentación, así como de la importancia de adornar el culto divino y del disfrute derivado de ello. Si vemos la fachada como



(fig. 6). Esquemas iconográficos de las fachadas de las iglesias de San Felipe Neri (arriba) y de San Francisco (abajo), Oaxaca. 2025 | Foto y elaboración: Franziska Neff.

símil de un edificio, se mostraba en qué piedras se erigía la estabilidad de la congregación en cuestión, cuál era la morada “ideal” que reunía a vidas ejemplares y modelos de santidad. Asimismo, la estrategia comunicativa creada a partir de las esculturas podría compararse con la de un sermón, donde se presentan argumentos y citas de autoridad, se remite a la tradición y se evoca el conocimiento acerca de los personajes representados (en analogía a González 2001), ya que las esculturas de bulto redondo no presentan una narración; a diferencia de pinturas, cuya forma escultórica serían los relieves—incluso los relieves centrales de las fachadas alusivos a su tema principal, evocan más bien el patronazgo, a pesar de los elementos narrativos contenidos en los de La Soledad y de la Catedral—. El coronamiento de las fachadas es relevante al momento de establecer relaciones entre ellas, y con ello entre sus discursos visuales, pues es el punto más alto que cuenta con mayor visibilidad desde la distancia. Tanto Santo Domingo

como San Agustín ostentan el escudo de la orden en el punto más alto de la fachada, San Felipe Neri los anagramas de la Sagrada Familia, y la Catedral tenía el escudo de armas de la monarquía hispánica, en señal del Real Patronato sobre la Iglesia de las Indias.

También hay que considerar que las fachadas eran parte del espacio público virreinal, donde las esferas sagradas y profanas se entretrejan en las manifestaciones al aire libre para otorgar carácter sagrado al espacio urbano y configurar la *civitas* en tierras americanas, donde las jerarquías se reafirmaban en las celebraciones de la organización corporativa a través de procesiones, juras y recibimientos (Galí 2013, 17). Al ser el fondo de estas festividades, los programas visuales de las fachadas participaban en los mensajes propagados durante estos acontecimientos.

Las fachadas-retablo, aunque elaboradas para cierto ámbito histórico, trascienden a este contexto por su pervivencia, por lo cual en futuras investigaciones valdría la pena profundizar en cómo son (re)configuradas hasta nuestros días. Por lo pronto, podemos observar que la preocupación por distinguir entre espacio sagrado y profano varía a lo largo de los años. Para ello el atrio es fundamental y no necesariamente existe una evolución de un atrio cerrado a un espacio abierto. Esta (re)definición del espacio frente a las iglesias, que influye en las relaciones entre lo civil y lo religioso, se puede seguir a través de fotografías de distintos momentos del siglo XX; por ejemplo en las iglesias de San Felipe Neri y de San Agustín, pero especialmente de la Catedral (Fig. 7), que pasó por distintas conformaciones de atrio enfrente y al lado de ella.

Además, es sintomático que actualmente la iglesia de Santo Domingo es considerada la catedral por algunos visitantes y promotores, de acuerdo a plataformas digitales como flickr, travelreport o dreamstime. Suponemos que esto se debe a la monumentalidad y el emplazamiento urbano de la iglesia, por lo cual esta apreciación hace eco del antiguo paragón entre el clero regular y secular, y muestra que las fachadas ya no son leídas y entendidas a manera de tarjeta de presentación. Más bien sirven de telón de fondo para distintas manifestaciones cívicas (Fig. 8), desde



(fig. 7). Atrio abierto de San Felipe Neri, 1907 (arriba), atrio enrejado de la iglesia de San Agustín, sin fecha (centro izq.) y misa en el atrio de la Catedral, oficiada por el Papa, 1979 (abajo), Oaxaca. | Foto: Fundación Bustamante Vasconcelos

reclamos políticos durante manifestaciones hasta representaciones culturales como las actividades de la Guelaguetza y las Calendas. Esto llega hasta el grado en que distintos proyectos de video mapping han usado las fachadas de Santo Domingo y de la Catedral como fondo de proyección (ver Esquenazi 2011 y ViveOaxaca 2016) para realzar lo

que se considera el centro de la identidad oaxaqueña: sus artesanías. Mientras que en Santo Domingo ha servido también como recurso didáctico para explicar la iconografía de la fachada, en la Catedral más bien se ha centrado en una apología de las artesanías. Vale la pena señalar las distintas estrategias de intervenir la fachada de esta manera, que en el peor de los casos sirve como fondo de proyección y en el mejor establece un diálogo con las formas y la configuración de la fachada. En todo lo anterior la fachada es el muro que cierra el espacio de la plaza, no el que abre hacia el espacio sacro. Por tanto, lo mostrado en este texto se pueden considerar ejemplos de cómo las fachadas-retablo de Oaxaca de Juárez se perfilan como dispositivos visuales que a través de su puesta en escena reflejan los intereses y las agendas de cada momento histórico.

Cruz Santos, Bertha y Carlos Ramírez Montes. 1989.

BIBLIOGRAFÍA

Oaxaca. *Arquitectura religiosa. Los templos cristianos de la Ciudad de Oaxaca*. Levantamientos arquitectónicos, Jorge Cosmes Gijón; fotografías, Félix Villanueva Porras. Escuela de Arquitectura "5 de mayo", UABJO.

D'Rugama Villa, Paola y Gabriela Guzmán Velásquez. 2007. "Descripción del conjunto escultórico del Templo de San Agustín." *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural* (8): 19-28. <https://culturainmaterial.es/212/1/Gaceta8.pdf>

De la Peña Velasco, María Concepción y Elías Hernández Albaladejo. 1994. "De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII." *Imafrontera: revista de historia del arte* (10): 69-94. <https://revistas.um.es/imafrontera/article/view/39591>

Esquenazi, Uriel. 2011. Video Mapping Catedral Oaxaca. Guelaguetza, Oaxaca. Video YouTube.

Show 1 (7:04 min): <https://www.youtube.com/watch?v=sCktLGqw-Ls>

Show 2 (7:18 min): <https://www.youtube.com/watch?v=kRrYwaZM6o>

Show 3 (7:56min): <https://www.youtube.com/watch?v=Z5oyDT33iOI>

Fernández, Martha. 2011. "El retablo barroco. Sus tipologías y su mensaje simbólico." *En Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura mexicana*. IIE-UNAM, INAH.

Galí Boadella, Montserrat. 2013. "Introducción. El ritual sonoro en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XVIII." *En Rituales sonoros en una ciudad episcopal*. Puebla, siglos XVI-XIX, coordinado por Montserrat Galí Boadella. CIESAS, BUAP.

García Jiménez, Selene del Carmen. 2024. *Imagen*,



(fig. 8). Izquierda: Inicio de Calenda del Congreso Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, frente a Santo Domingo, 2023 (Foto: Franziska Neff). Arriba derecha: Plantón de los maestros de la sección 22 del CNTE en el zócalo y la Alameda de Oaxaca de Juárez, 2024 (Foto: Franziska Neff). Abajo derecha: Videomapping en la fachada de la Catedral, Guelaguetza 2011 (Foto: screenshot YouTube Uriel Esquenazi). Oaxaca. Fotos: Franziska Neff y Uriel Esquenazi.

santuario, y culto y patrocinio: *La Virgen de la Soledad de Oaxaca, 1682-1819*. IIE-UNAM, Municipio de Oaxaca de Juárez.

González Galván, Manuel. 1966. "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 9 (35): 69-102. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1966.35.824>

González, Ricardo. 2001. "Los retablos barrocos y la retórica cristiana". En *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, editado por José Manuel Almansa et. al., 570-587. Universidad Pablo de Olavide.

Halcón, Fátima. 2012. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Universidad de Sevilla.

Mullen, Robert J. 1992. *La arquitectura y la escultura de Oaxaca: 1530s – 1980s*. Vol. 1. La ciudad de Oaxaca. Tule. SEDUE. 1987. *Oaxaca. Monumentos del centro histórico*.

Patrimonio cultural de la humanidad. SEDUE.

Vargas Lugo, Elisa. 1969. *Las portadas religiosas de México*. UNAM.

ViveOaxaca. 2016. Proyección 2016 del Video Mapping en Santo Domingo, Oaxaca (diciembre). Video YouTube, 7:02 min. <https://www.youtube.com/watch?v=czL5z0iiC6I>

Yáñez García, Juan Manuel. 2016. "Una catedral en construcción. Identidades en transformación. Patrocinio, política y discurso de las imágenes (los obispos de Oaxaca y su cabildo, 1657-1728)." Tesis de doctorado, UNAM.

Zevi, Bruno. 1951. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Traducción del italiano por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday, los textos agregados han sido traducidos por María Luisa Martínez Alinari. Poseidon.

UN ESBOZO SOBRE EL PANORAMA MUSICAL EN OAXACA HACIA FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Gonzalo Sánchez Santiago



(fig. 1). Banda de viento acompañando a un sacerdote en Tilantongo, Oax. Siglo XIX
| Frederick Stark. Colección Toledo/INBA, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo.



54

En la segunda mitad del siglo XIX Oaxaca vivió un proceso de transformación profunda en el panorama musical, derivado de cambios sociales, políticos y económicos que redefinieron las prácticas sonoras. Este periodo fue testigo del tránsito de las capillas musicales, surgidas en el ámbito de la Iglesia y que fueron el eje de la vida musical de la Nueva España durante todo el periodo virreinal, hacia bandas filarmónicas y orquestas civiles; de la apropiación por parte del Estado de cierta música como herramienta para la difusión de los ideales de ciudadanización y de la incorporación de repertorios e instrumentos musicales llegados desde Europa. Además de las aspiraciones de renovación reflejados, por ejemplo, en la apropiación de géneros de salón.

El periodo comprendido entre la primera mitad del siglo XIX y los inicios del XX estuvo caracterizado por una diversidad musical en donde la ciudad de Oaxaca y los pueblos del interior del estado estuvieron a la vanguardia

del acontecer musical. A continuación comentaremos brevemente algunos de estos aspectos con base en trabajos previos que parten de una perspectiva histórica, cultural y musical, tomando en cuenta investigaciones recientes en el Archivo General del Estado de Oaxaca (AGEO) y otros acervos que resguardan documentos fotográficos y archivos musicales (Fig. 1).

TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS Y CONTEXTUALES: DE LAS CAPILLAS DE VIENTO A LAS BANDAS DE VIENTO

Para entender la configuración de las culturas musicales en Oaxaca es necesario recurrir a la historia y a los procesos que tuvieron lugar en el final del virreinato de la Nueva España (Mendoza García 2011, 43-98). El punto de arranque son las Reformas Borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta serie de medidas de carácter administrativo, económico y político se aplicaron tanto en la

Etnomusicólogo por la Facultad de Música de la UNAM, maestro en Antropología Social por el CIESAS y doctor en Historia del Arte por la UNAM. Desde 2015 es investigador adscrito a la Unidad Oaxaca del IIE. Sus investigaciones abordan temas sobre la circulación de músicas, repertorio e instrumentos en el periodo moderno y las culturas musicales mesoamericanas; también ha incursionado en temas sobre el patrimonio arqueológico.

Contacto: macuil77@unam.mx

península como en las provincias del nuevo continente y tenían como objetivo retomar el control por parte de la Corona con la intención de impulsar políticas de modernización y desarrollo económico.

El resultado fue la reducción de gastos e inversiones en las festividades que incluía a la música y que se vio reflejado en un ritual popular mucho más austero que en épocas previas (Menegus Borneman 1999, 89-123). La respuesta de los pueblos y comunidades indígenas ante tal situación, llevó a éstas a canalizar sus recursos de las cajas de comunidad a los fondos de cofradías bajo la protección de la iglesia y luego de estas últimas al decoro de sus templos durante el periodo de la Reforma liberal (Navarrete 2013, 304). Tal estrategia demuestra la capacidad de los pueblos para adaptarse y protegerse de las políticas económicas centralistas de la Corona, primero, y más tarde del liberalismo de la naciente república. No es gratuito que en Oaxaca se conserve un considerable número de órganos históricos, principalmente de los siglos XVIII y XIX que, por documentación en archivos, sabemos que estaban en uso a lo largo del siglo XIX e incluso ya entrado el siglo XX (Rodys y Moya Marcos 2014, 56-7) (Fig. 2).

Las Reformas Borbónicas implementadas en el siglo XVIII, junto con las leyes de Reforma en el siglo XIX, propiciaron una reconfiguración en los ámbitos económico, político y religioso y su influencia en la vida cotidiana. Este proceso afectó directamente a la música, especialmente aquella del ámbito religioso. En Oaxaca, estas agrupaciones se fueron transformando gradualmente en capillas de viento y, más adelante, en bandas filarmónicas que adquirieron una función social y política al integrarse en celebraciones cívicas, fiestas patronales y rituales comunitarios. La música pasó de ser un elemento de culto religioso a constituirse en instrumento de identidad cívica y de educación ciudadana.

Frente a las políticas de expropiación liberal, muchas comunidades canalizaron sus recursos hacia la música como estrategia de resistencia y cohesión. Invirtieron en la formación de músicos, en la compra de instrumentos y en la conservación de templos y órganos. La música se convirtió en un campo simbólico desde donde las comunidades



(fig. 2). Órgano del templo de San Jerónimo Tlacochahuaya, Oaxaca, Siglo XVIII | Gonzalo Sánchez

defendieron su autonomía y su identidad; todo ello sustentado en buena medida en la organización comunitaria de los pueblos y la manera en que históricamente se conformaron como municipios (Navarrete 2013).

EL CONCEPTO DE CULTURA MUSICAL EN OAXACA

La comprensión del desarrollo musical en Oaxaca se enriquece con el concepto de “cultura musical” sugerido por el proyecto Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO). Según esta propuesta, las culturas musicales son:

CONJUNTOS DE HECHOS, OBJETOS, PRÁCTICAS, REPRESENTACIONES DE RASGOS MUSICALES Y EXTRAMUSICALES, DOMINANTES Y SUBALTERNOS COMPARTIDOS E INTELIGIBLES ENTRE UNO O VARIOS GRUPOS ÉTNICOS, CON AFINIDADES DE AFILIACIONES LINGÜÍSTICAS O NO. SON SISTEMAS DE EXPRESIÓN SONORA HUMANA AL ESTAR CONFORMADOS DE MANERA FUNDAMENTAL POR PARTICULARES CÓDIGOS SONOROS Y PERFORMATIVOS (NAVARRETE 2010, 14).



ECMO identificó cinco grandes culturas musicales: la cultura musical chilena, la del son y jarabe, la del son istmeño, la de marimba-arpa-jarana y la cultura de orquesta. Para fines del presente texto nos enfocaremos en dos de ellas: la del son y jarabe, con su eje en las bandas de viento, y la de orquesta, centrada en conjuntos de cuerdas. Ambas expresiones musicales estuvieron íntimamente ligadas a la transformación del espacio público, al surgimiento de nuevas formas de sociabilidad y a la difusión de ideales modernos (Fig. 3).

LAS BANDAS DE VIENTO Y LA CULTURA DE SON Y JARABE

Las bandas de viento, núcleo sonoro de la cultura del son y jarabe, fueron y son parte esencial de la vida ritual y festiva de pueblos zapotecos, mixes y chinantecos. Su instrumentación incluye instrumentos de aliento de madera y metal, así como percusiones, lo que les da un carácter híbrido y versátil. Estas bandas acompañaban calendas, gozonas, jaripeos, velorios y retretas, integrando un repertorio amplio que abarcaba desde marchas fúnebres hasta danzones y sones regionales; además de un amplio repertorio de música de salón (Navarrete 2010, 25-6). El proceso de transición desde las bandas militares del virreinato a estas bandas populares se consolidó en el siglo XIX, en gran parte por la secularización del Estado mexicano. La tradición musical se reorganizó en torno a nuevos centros de formación musical comunitarios, con fuerte presencia municipal y con apoyo de instituciones civiles.



(fig. 3). Banda de viento en la Sierra Norte de Oaxaca. 1923 | Luis Márquez Romay. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.



(fig. 4). Orquesta del maestro Marciano González (originario de Amatengo, Ejutla, Oax.), 1930. | Archivo Fotográfico de Marisa Pertierra Altamirano.

LAS ORQUESTAS DE CUERDA Y LA MODERNIDAD

La cultura musical de orquesta, por su parte, tuvo una presencia marcada en la región norte del estado, particularmente en los municipios que se conectaron a través del Ferrocarril Mexicano del Sur (Navarrete 2010, 37). Estas orquestas interpretaban repertorios de salón como polkas, chotis, mazurcas, valeses, así como piezas del repertorio europeo adaptadas al contexto local. Conformadas principalmente por instrumentos de cuerda y ocasionalmente reforzadas con instrumentos de viento, estas agrupaciones animaban tertulias, veladas y celebraciones, tanto de la burguesía oaxaqueña en proceso de consolidación como en los pueblos (Fig. 4).

El desarrollo urbano de Oaxaca entre 1876 y 1950 acompañó estos cambios musicales. La llegada de teléfono, telégrafo, alumbrado público, agua potable y redes ferroviarias permitió una circulación más eficiente de personas, ideas y mercancías (Calderón Martínez 2022). Esto impactó directamente en la vida musical al facilitar el contacto entre la ciudad y los pueblos, la circulación de partituras, géneros y la organización de conciertos.

INSTRUMENTOS EMBLEMÁTICOS DEL PERIODO

Además de las bandas y orquestas, instrumentos individuales como el piano y la guitarra séptima marcaron la cultura musical urbana y rural de Oaxaca. El piano, emblema del romanticismo, se convirtió en signo de

distinción y educación femenina en las casas de la clase media y alta. En tanto que la guitarra séptima, también conocida como guitarra de espiga, fue un instrumento popular de uso extendido en el siglo XIX, con presencia en diversas regiones del estado. Asimismo, el órgano tuvo un papel preponderante, siendo parte de la herencia virreinal. Muchos de los órganos históricos oaxaqueños continuaron en uso hasta bien entrado el siglo XX, como muestra de la persistencia de la tradición musical sacra.



(fig. 5). Repertorio San Nicolás ubicado en el Portal de Flores, Oaxaca. Sin fecha | Archivo Fotográfico de la Fundación Cultural Bustamante Vasconcelos.

LA SECULARIZACIÓN DEL ESPACIO SONORO

La consolidación del Estado liberal mexicano impulsó una serie de cambios en el uso del espacio público y en la organización de las festividades. Las bandas de viento pasaron a ocupar los quioscos y plazas principales para ofrecer retretas dominicales y conciertos. Esta musicalización del espacio urbano sirvió como herramienta de educación moral y patriótica, creando un ritual sonoro moderno que incluía campanas, cohetes y música instrumental. El quiosco musical se volvió un símbolo de modernidad y un escenario privilegiado para la difusión de repertorios cívicos y artísticos (Navarrete 2013, 323-4). Tal espacio tiene las cualidades acústicas idóneas para que agrupaciones como las bandas puedan escucharse en un amplio radio.

COMERCIALIZACIÓN DE INSTRUMENTOS Y REPERTORIOS

Un aspecto clave en la transformación musical oaxaqueña fue la proliferación de los repertorios y casas de música que generalmente se dedicaban a importar instrumentos musicales de Europa. En

este rubro es conveniente mencionar el papel fundamental que desempeñaron los empresarios alemanes establecidos en México. Establecimientos como la Casa Wagner y Levien en ciudades como México, Puebla y Guadalajara fueron de las más importantes. Mientras que para Oaxaca hubo tiendas que se anunciaban como mercerías y ferreterías, pero que dentro la amplia gama de productos que ofrecían se encontraban los instrumentos musicales y demás insumos para la música (papel pautado, cuerdas para violín y guitarra, etc.). De los ejemplos más antiguos se encuentran la Ferretería y Mercería San Nicolás, establecida en la esquina norte del Portal de Flores, en el centro de la ciudad (Fig. 5).

Otra tienda que estuvo vigente hasta la década de 1990 es la Ferretería y Mercería El Gallo, también de empresarios alemanes, ubicada en la esquina de las calles Hidalgo y Armenta y López. Otros importantes comercios fueron la tienda El Golfo de México y Casa San Germán. Todos estas casas de música y repertorios abastecieron a las agrupaciones musicales de regiones como Valles Centrales, Sierra Norte, Sierra Sur e Istmo. Estas casas jugaron un papel fundamental en la estandarización de las agrupaciones musicales y en la difusión de repertorios cívicos, religiosos y de salón. Instrumentos franceses de marcas como Couesnon & Cie, reconocidos por la manufactura de saxhorns y trombones, llegaron a Oaxaca como parte de una red de comercio transatlántico facilitada por la apertura económica del porfiriato y el desarrollo del ferrocarril. Esto permitió que pueblos remotos accedieran a repertorios modernos y a tecnologías musicales contemporáneas (Fig. 6).

REPERTORIOS MUSICALES Y COMPOSITORES LOCALES

El amplio espectro de géneros musicales ejecutados en Oaxaca incluía desde sones y jarabes hasta misas, pasos dobles, danzas, marchas, fox trots, oberturas y obras de concierto. Esta diversidad favoreció la aparición de una red de compositores y arreglistas que produjeron adaptaciones y obras originales para bandas y orquestas. Figuras como Flavio Ramírez, Cosme Velásquez y José Alcalá sobresalen en este panorama, representando

una generación que consolidó una identidad musical oaxaqueña. A nivel regional también hubo notables compositores quienes retomaron los diferentes géneros de la época, un caso notable es el del músico y compositor Ismael Carballido Gallardo de Ejutla de Crespo (Pertierra Altamirano 2012, 278).



(fig. 6). Catálogo de la Casa Wagner y Levien de obras transcritas para banda. | AGEO, fondo Gobierno, sección, Secretaría del Despacho, serie Actividades Culturales, caja 4313, expediente 5, año 1927.

LA BANDA DEL ESTADO DE OAXACA Y LA DINASTÍA ALCALÁ

Una agrupación que tiene una fuerte presencia en el escenario musical en el siglo XIX es sin duda la Banda del Estado de Oaxaca, cuyos orígenes se remontan a la segunda mitad del mencionado siglo. Los primeros directores de esta agrupación estuvieron en los batallones de Guerrero y Zaragoza de la Guardia Nacional (Heath 2015, 35). Pablo Vázquez del Batallón de Zaragoza fungió como director de enero a junio de 1868. Quien lo sucedió fue Bernardino Alcalá del Batallón Guerrero, quien a su vez era hermano de Macedonio, Bernabé, Manuel y Nabor, todos ellos hijos del fundador del connotado linaje musical, José Gabriel Alcalá.

En 1876 Bernabé Alcalá (hermano de Macedonio), asumió la dirección de la Banda.

Para esas fechas Bernabé era presidente de una agrupación que adquirió renombre en el gremio musical, la Sociedad Santa Cecilia (Bueno Sánchez 2020, 15). A manera de paréntesis, la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia fue una agrupación muy importante que llegó a reunir a unos 400 músicos. Este gremio no sólo se encargaba de las fiestas en honor a la santa patrona de los músicos, sino que también llevaba a cabo acciones de ayuda mutua (Rodys 2024, 21).

Bernabé sustituyó a uno de los músicos extranjeros que habían llegado a México tras el segundo imperio, el checo Francisco Sackar. Bernabé duró poco tiempo al frente de la banda ya que debido a una enfermedad falleció en febrero de 1880. Hubo un breve interinato cubierto por José D. Castro, y en abril de ese mismo año, asumió la dirección de la Banda, otro integrante de la familia Alcalá, en este caso José, hijo de Macedonio (Bueno Sánchez 2020, 15). Es importante subrayar que los Alcalá tuvieron una orquesta, importante para ese momento que, junto con la de Cosme Velázquez, daban vida a la escena musical de Oaxaca (Fig. 7).

COMENTARIO FINAL

En suma, la música en Oaxaca fue un vehículo de ciudadanización y construcción nacional. A través de ella se difundieron valores cívicos, se formaron nuevos hábitos sociales y se construyeron imaginarios de modernidad. Las bandas de viento y orquestas fueron clave en este proceso, al articular lo local con lo nacional, lo tradicional con lo moderno.

El panorama musical de Oaxaca durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX nos ofrece un ejemplo complejo y enriquecedor de cómo la música puede actuar como motor de transformación social. Desde las capillas musicales hasta las bandas filarmónicas y las orquestas de cuerda, pasando por el comercio de instrumentos y la formación de compositores locales, la historia musical oaxaqueña revela una densa red de intercambios, resistencias y adaptaciones. Este legado continúa siendo una fuente valiosa para comprender las culturas musicales en México y su papel en los procesos de modernización y construcción de identidad. ∞



(fig. 7). Banda de Música del Estado, Siglo XIX. | Archivo de la Banda de Música del Estado de Oaxaca.

BIBLIOGRAFÍA

Bueno Sánchez, Jorge. 2020. *Historia de la Banda de Música del Estado de Oaxaca*. Carteles Editores.

Calderón Martínez, Danivía. 2022. *Oaxaca, la ciudad renovada. Historia de los procesos de transformación y crecimiento urbano 1876-1950*. Instituto José María Luis Mora-Municipio de Oaxaca de Juárez.

Heath, Charles V. 2015. *The Inevitable Banstand: The State Band of Oaxaca and the Politics of Sound*. University of Nebraska Press.

Mendoza García, Edgar J. 2011. *Municipios, cofradías y tierras comunales. Los pueblos chocholtecos de Oaxaca en el siglo XIX*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/Universidad Autónoma Metropolitana/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Menegus Borneman, Margarita. 1999. "Los bienes de comunidad de los pueblos indios a fines del periodo colonial." En *Agricultura mexicana: crecimiento e inno-*

vaciones, compilado por Margarita Menegus y Alejandro Tortolero. Instituto Mora/El Colegio de Michoacán/El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México.

Navarrete, Sergio. 2010. *Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca: Diversidad y educación musical sostenibles*. CONACYT-Gobierno del Estado de Oaxaca.

Navarrete, Sergio. 2013. "Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca." En *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, coordinado por Sergio Navarrete. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Pertierra Altamirano, Marisa. 2012. *Crónica visual de Ejutla de Crespo*. Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.

Rodys, Ryszard. 2024. "Músicos oaxaqueños del siglo XIX. Comentarios históricos a quien escribe estos informes." *Piedra de Letra* 1: 20-25.

Rodys, Ryszard y Lérica Moya Marcos. 2014. *Los órganos oaxaqueños y sus artífices*. Biblioteca Francisco de Burgoa.

UNA MIRADA AL TERRITORIO A TRAVÉS DEL PAÍSAJE, LOS DOCUMENTOS Y LA TRADICIÓN ORAL DEL VALLE DE COIXTLAHUACA.

Mónica Pacheco Silva
Fernando Juárez



60

El territorio se concibe de maneras distintas no solo entre diversos grupos, etnias y culturas, sino que su percepción se transforma a través del tiempo. Sin embargo es claro que, desde tiempos inmemoriales, éste ha tenido un papel fundamental en la conformación de la identidad cultural de los pueblos. El vínculo de las poblaciones con su entorno tiene raíces muy antiguas, las cuales seguramente se establecieron desde los primeros asentamientos humanos y continúan hasta nuestros días. Primero consideraremos brevemente lo que se conoce sobre la arqueología del Posclásico, parte de la información etnohistórica, lo que nos reflejan los documentos del área de las primeras décadas del virreinato para finalmente correlacionarlo con lo que se conserva hoy en día a través de la tradición oral.

Durante el Posclásico mesoamericano (850-1521 d.C.) con el abandono de los grandes centros urbanos del Clásico, se comienza a gestar una desintegración estatal y numerosos grupos humanos comienzan a migrar por

toda Mesoamérica. Se formaron unidades políticas más pequeñas y locales, el conflicto y la formación de alianzas incrementó al igual que el comercio regional y menos centralizado. Disminuye la construcción monumental y se extiende el culto a Quetzalcóatl, creando una especie de identidad panmesoamericana entre las élites. Mientras se regionalizaban ciertos aspectos, se crea un cambio de estilos artísticos y sistemas de escritura regionales a estilos interregionales más estandarizados. Se observa una especie de internacionalización donde complejos estéticos -reflejados en tipos cerámicos y documentos como los códices- atraviesan fronteras étnicas y políticas (Pacheco Silva 2021, 28; Lind 2000, 578; Marcus y Flannery 1983, 217-218).

Las migraciones crearon un desequilibrio social que los grupos dominantes trataron de solventar a través de alianzas matrimoniales y comerciales. Poblaciones enteras se desplazaron dejando sus asentamientos originales para encontrar un nuevo hogar en otras zonas, otros paisajes. No obstante, estos nuevos paisajes, como todos aquellos

Cronología de Winter y Sánchez Santiago 2014,²

Dr.phil. Mónica Pacheco Silva posdoctorante IIE-UNAM Sede Oaxaca Programa de becas posdoctorales "Elisa Acuña" Coordinación de Humanidades, UNAM

Fernando Juárez, Custodio de Bienes Patrimoniales del INAH, Colaborador cultural comunitario, San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca

donde se encuentran asentamientos humanos, contaban con ciertas características topográficas “necesarias”. Es decir, cumplían los requisitos no solo eco-ambientales necesarios sino también cosmológicos. De manera que la elección para un asentamiento no obedecía a criterios arbitrarios, sino a diversos factores que como se menciona, además de ser económicos y ecológicos, también reflejaban o materializaban en el paisaje, la cosmovisión de ese grupo. La topografía personificaba o recordaba historias de origen, recreando y afirmando de esta manera los vínculos del grupo y constituyendo al mismo tiempo lo que se conoce como *parentesco cultural* (Castillo Romero 2023).

El paisaje se convertía en un escenario que los grupos gobernantes utilizaban para transmitir mensajes visuales que reforzaban la memoria colectiva e identidad del grupo. Así cuando una población de migrantes llegaba y tomaba posesión de un paisaje o área, recreaban su lugar de origen en este nuevo paisaje, lo cual les permitía ligar su identidad al territorio nuevo. También, esto nos dice que los grupos migrantes que llegaban a un espacio ya ocupado debían de compartir cierta identidad cultural con los grupos ya asentados. De manera que el paisaje puede albergar distintos grupos étnicos que comparten una misma cosmovisión (Castillo Romero 2003).

Este vínculo entre el paisaje y la población se va incrementando o reforzando a través del tiempo, no solo mediante el uso de lugares específicos para el ritual sino también a través de las historias que se conservan en documentos como códices, lienzos, y actualmente en la tradición oral.

Entonces, ¿cómo se organizaban las sociedades del Posclásico mesoamericano y cómo concebían su territorio y qué nos pueden decir los documentos coloniales tempranos del valle de Coixtlahuaca sobre esto y la relación que tenían con el paisaje?

Después del 1200 d.C., durante el Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.), la Mixteca Alta, zona de donde provienen un grupo de documentos, alcanzó el mayor número de asentamientos y población. Esta zona contaba con una de las economías más ricas y grandes en Mesoamérica, donde el señorío de Coixtlahuaca ocupaba un área de al menos 30

km² (Spores y Balkansky 2013, 91; Kowalewski 2009, 315). La sociedad que se desarrolla en este valle tiene una liga fuerte con el territorio, una relación que debe tener sus orígenes desde épocas muy tempranas cuando los primeros pobladores llegaron al valle y comenzaron a invertir en la creación de terrazas y el manejo del agua para la producción agrícola a gran escala, por lo que, el tipo de organización social también se ve reflejada en la interacción que tienen las poblaciones con el paisaje.

La sociedad posclásica del área estaba organizada jerárquicamente en una clase gobernante, un grupo de nobles principales, la población en general, y terrazgueros. Los asentamientos eran los ñuu, y las ciudades más grandes eran el lugar o “*asiento de la pareja sobre el petate*” (Terraciano 2001, 102-132). Reconocer un ancestro común establece la base para que diversas etnias se relacionen, ya que de esta manera se identificaban con fundadores y ordenadores del territorio (Castillo Romero 2003). En el caso de los lienzos del área, más que un ancestro común, son lugares de origen y ciertos sitios del paisaje, los que se ven representados en lienzos y documentos del área, uniendo a las diversas etnias asentadas durante el Posclásico y principios de la colonia en el valle de Coixtlahuaca a estos lugares: Chicomoztoc, Río de Joyas y Plumas, y la Montaña de las Serpientes Entrelazadas se ven representados en al menos tres documentos del área (Fig.1).

Los documentos prehispánicos como códices, y de la colonia temprana como los lienzos, son fuentes de primera mano sobre la sociedad indígena. Las pictografías que los componen son estilizaciones extraídas de convenciones plásticas complejas definidas. Estas convenciones están estrechamente relacionadas con la lengua, la cultura y cosmovisión del grupo. Estos documentos contienen información en diversos niveles, además del territorial, uno histórico y mítico.

Observando las pictografías que componen estos documentos, éstas se refieren a historias fundacionales, conflictos, conquistas, migraciones, pero ante todo nos hablan del territorio, son historias que se entretajan en lugares del paisaje local y fuera de éste. Si bien, los códices y lienzos nos cuentan historias desarrolladas en paisajes



reales, los orígenes míticos que presentan también pueden ser lugares recreados dentro del paisaje local, y que sirven para reforzar el parentesco cultural de los pueblos que habitan esa área.

De esta forma, el Chicomoztoc, el Río de los Ancestros o de las Joyas y Plumas, al igual que la Montaña de las Serpientes Entrelazadas que se representan a la par de lugares y eventos históricos, podrían referirse a lugares que se encuentran dentro del paisaje local y al mismo tiempo de otras áreas, pues como se mencionó anteriormente, los pueblos al abandonar un asentamiento buscaban otro que reuniera características topográficas que personificaran esos lugares y esos lugares se pueden escenificar o recrear en más de una región.

Actualmente, la importancia del territorio y la identificación de las poblaciones con cierta topografía se ve reflejado en la tradición oral. Fernando Juárez, liga la Leyenda del Cerro Verde y la Pico de Orizaba al paraje Piedra Ahumada o Peña *Rrunche*. Al entrar a este espacio, habiendo pedido permiso al dueño del lugar a través de una oración y una pequeña ofrenda a la tierra, nos relata que las grandes piedras observadas en ese lugar son parte del ajuar que trajo la Pico de Orizaba al dejar el área cuando venía a casarse con el Cerro Verde.

TRADICIÓN ORAL: LA LEYENDA DEL CERRO VERDE Y LA PICO DE ORIZABA

Cuenta la leyenda que hace muchísimo tiempo, después de que se formaran los volcanes, cerros, lomas, valles y cuando las montañas hablaban en la comunidad, el Cerro Verde, un cerro grande, fuerte, moreno, representaba a un hombre que pretendió a la Cerro Pico de Orizaba. Una mujer muy hermosa, de pelos rubios, claros, como los del elote. Una vez que se conocieron, se comprendieron, decidieron casarse y vivir en matrimonio. El Cerro Verde manda entonces a sus enviados por la Pico de Orizaba, quien decide venir para casarse cargando todas sus pertenencias: plantas, animales, caballos

cargados con toda su riqueza, músicos, toda la preparación para la boda. Venía alegre, contenta, muy emocionada, pero cuando pasaba por Peña *Rrunche*, el paraje mencionado anteriormente, salieron unos nahuales y le dijeron: “no te cases con ese Cerro Verde, por tu bien, es muy mujeriego y tiene una mujer en la costa que está esperando un



(fig. 1). Chicomoztoc, Río de Joyas y Plumas y Montaña de las Serpientes Entrelazadas en el Lienzo de Tlapiltepec, Lienzo Seler II y el Rollo Selden (Tlapiltepec: Brownstone, 2015; Seler II: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, | Foto: Obrocki; Selden: Bodleian Library, University of Oxford).



(fig. 2). El sitio de Peña Runche dentro del Valle de Coixtlahuaca (Foto: Pacheco).

hijo de él". La Cerro Pico de Orizaba quedó paralizada de tan cruel noticia, tomó la peor decisión de su vida pues rompió el acuerdo de compromiso con el Cerro Verde. Se dio la media vuelta y emprendió el camino de regreso de manera apresurada, muy molesta, sacó todo su coraje ordenando que todas sus pertenencias se convirtieran en piedra, sin quedar una sola con vida: plantas, animales, manantiales, piedras preciosas. De manera que da la espalda al Cerro Verde y se regresa. El Cerro Verde arrepentido de la situación demostró su amor a la Pico quedándose solo, esperando que con el tiempo ella regresara, aunque sí tiene un hijo en la costa que lleva su mismo nombre. La Pico de Orizaba por su parte, cuando se acuerda de la traición del Cerro Verde, se enoja y lanza su aire muy frío con hielo blanco que cristaliza el agua y ocasiona que se pierdan las cosechas.

Peña Runche (Fig. 2), tiene características topográficas peculiares, pues dentro de una planicie se ven enormes piedras como si hubiesen sido "tiradas", de esto se desprende

la idea que la Pico de Orizaba las tiró mientras se iba, y cayeron encimadas. Desde Peña Runche se observa al Cerro Verde o Nudo Mixteco, montaña que hasta el día de hoy liga la identidad de diversos grupos étnicos como el pueblo Ngigua (chochopopoloca) y el Ñuu Dzahui (mixteco).

Otras versiones de la leyenda explican que la razón de la peculiar topografía de Peña Runche, se debe a que cuando la Pico de Orizaba regresó a su pueblo, todo su séquito se "encantó" convirtiéndose en piedra, de manera que estas peñas son los baúles, caballos y cargamento que traía para la boda.

Esta leyenda refiere aspectos geológicos del área, nombrando al Cerro Verde como un hombre "prieto" y que hace alusión probablemente al componente principal de este cerro, que es una piedra volcánica llamada toba andesítica y que se caracteriza por su textura porosa y su color gris a negro. Por otro lado, la Pico de Orizaba "con pelos claros como el elote", puede referirse a la capa de nieve característica de este volcán,



(fig. 3). Cerro Verde en los Lienzos de Coixtlahuaca I, Seler II y el Lienzo de Tlapiltepec (Coixtlahuaca I: INAH; Seler II: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, | Foto: Obrocki, Tlapiltepec: Brownstone, 2015).



personificándola como una mujer hermosa y blanca. De la Pico de Orizaba se dice que echa hielo blanco como escarcha que a diferencia del hielo que lanza el Cerro Verde, el hielo de la Pico no es tan ofensivo con la naturaleza y el cultivo como el del Cerro Verde. Además, algunas semillas que traía la Pico se quedaron en la población llamada Santa María Nativitas, también en el valle, y como evidencia de ese acontecimiento, actualmente se dan plantas tropicales y llueve un poco más, dando la sensación de tener un clima más tropical.

El Cerro Verde es uno de los protagonistas de la leyenda, pero también de la topografía, con una altura de 2800 metros sobre el nivel del mar, en primavera y verano logra atraer mediante su vegetación de bosque de encinos, las nubes y la neblina que lo envuelve. Esto es interpretado como señal de lluvia para los pobladores de la región, pues es ahí donde comienza la lluvia o donde únicamente llueve.

De manera que esta leyenda nos da información sobre la topografía, la razón de estas formaciones, la influencia de estos cerros sobre la ecología del área y además, nos muestra la estrecha relación que sigue existiendo entre el paisaje y las poblaciones que lo habitan, reflejando la importancia de ciertos lugares específicos de la topografía local.

Este Cerro Verde además, como el gran hombre fuerte, recio, de la leyenda, está representado en los tres lienzos de Coixtlahuaca, además del Rollo Selden y el Lienzo de Tequixtepec (Fig. 3).

CONSIDERACIÓN FINAL

Hemos visto como el paisaje juega un rol fundamental dentro de la vida, economía, identidad e historia de los pueblos, tanto en tiempos remotos como hasta ahora. Esta relación entre las comunidades y el paisaje es tan antigua como los mismos asentamientos y a pesar de que la concepción del territorio se ha transformado y ha sido influenciada por conceptos coloniales en su momento y modernosen otra, es innegablesu importancia y que, a pesar de las fronteras territoriales actuales entre comunidades, el paisaje une al mismo tiempo las diversas etnias bajo un parentesco cultural.

La topografía donde se desarrolla la leyenda, además de que el Cerro Verde y la Pico de Orizaba se presentan como lugares de características antropomorfas, son lugares que podemos ver en las pictografías de los documentos del área y encontrarlos dentro del mismo paisaje. Formando de esta manera parte de la identidad de los pueblos desde tiempos inmemoriales, guardando la memoria de los orígenes y la historia de estas poblaciones y que independientemente de la etnia a la que pertenezcan, comparten un espacio y una cosmología que los une.

BIBLIOGRAFÍA

- Brownstone, Arni. 2015. The Lienzo of Tlapiltepec. *A painted history from the northern Mixteca*. En colaboración con Nicholas Johnson, Bas van Doesburg y Elizabeth Hill Boone. Norman.
- Burland, Cottie Arthur. 1955. *The Selden Roll. An ancient Mexican picture manuscript in the Bodleian Library at Oxford*. En colaboración con Gerdt Kutscher. Brüder Hartmann Verlag (Monumenta Americana, 2).
- Castillo Romero, Guizzela. 2023. *Cosmovisión y territorialidad en Mesoamérica. Elementos de sus identidades étnicas*. UACM, Colección: Reflexiones, edición electrónica.
- Johnson, Nicholas. 2015. The Language of Lines on the Lienzo of Tlapiltepec. En: *The Lienzo of Tlapiltepec. A painted history from the northern Mixteca*, editado por Arni Brownstone. University of Oklahoma Press.



(fig. 3). Cerro Verde en los Lienzos de Coixtlahuaca I, Seler II y el Lienzo de Tlapiltepec (Coixtlahuaca I: INAH; Seler II: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, | Foto: Obrocki, Tlapiltepec: Brownstone, 2015).

Johnson, Nicholas. 1994. Las líneas rojas desvanecidas en el Lienzo de Tlapiltepec. Una red de pruebas. En: *Códices y documentos sobre México*, editado por Constanza Vega Sosa. INAH.

König, Viola. 2017. *On the mount of intertwined serpents. The pictorial history of power, rule and land on Lienzo Seler II*. Michael Imhof Verlag.

Lind, Michael. 2000. "Mixtec City-State and Mixtec City-State Culture". *A comparative study of thirty city-state cultures. An investigation conducted by the Copenhagen Polis Centre*, editado por Herman Hansen. Reitzel (Historisk-filosofiske skrifter / Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 21).

Marcus, Joyce; Flannery, Kent V. 1983. "The Postclassic Balkanization of Oaxaca. An Introduction to the Late Postclassic". En *The Cloud People. Divergent evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus. Academic Press (A School of American Research book).

Pacheco Silva, Mónica. 2021. *El Lienzo Seler/ Coixtlahuaca II en el Ethnologisches Museum Berlin. Correlación del registro topográfico con la realidad geográfica, el registro arqueológico y las fuentes etnohistóricas*. Disertación Freie Universität Berlin, 972. Geschichte Mittelamerikas; Mexikos, Geschichts- und Kulturwissenschaften Lateinamerika-Institut.

Spores, Ronald; Balkansky, Andrew K. 2013. *The Mixtecs of Oaxaca. Ancient times to the present*. Norman: University of Oklahoma Press (The Civilization of the American Indian Series, vol.267).

Terraciano, Kevin. 2001. *The Mixtecs of colonial Oaxaca. Nudzahui history, sixteenth through eighteenth centuries*. Stanford University Press.

Winter, Marcus; Sánchez Santiago, Gonzalo. 2014. "Introducción: Dos Oaxacas". *Panorama Arqueológico: Dos Oaxacas*, editado por Marcus Winter y Gonzalo Sánchez Santiago. Arqueología Oaxaqueña 4. INAH, CONACULTA.



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.

OBJETIVO

Difundir la riqueza cultural del Estado de Oaxaca, así como transmitir conocimientos y experiencias que ha incidido en la conservación y difusión 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 en cuatro cuartillas como mínimo y un máximo de ocho. Anexando los datos del autor (síntesis biográfica) y contacto.

Estructura: Los textos deberán estar escritos en tamaño carta (Word), letra Arial, 12 puntos, interlineado de 1.5, márgenes libres de 2.5 cm de cada lado. Todos los artículos deberán estar acompañados de una imagen por cuartilla.

Imágenes: Los artículos irán acompañados de 8 imágenes como máximo, incluyendo pie de foto y fuente de procedencia. La gestión de los permisos para el uso de derechos de reproducción de imágenes corre a cargo del investigador. Las imágenes se entregan de en archivos independientes del texto, en formato JPEG con una resolución de 300 px, tamaño postal como mínimo.

Referencias bibliográficas: se insertan en el texto siguiendo el sistema de citas del The Chicago Manual of Style (Apellido, año, páginas). Las fuentes documentales se citan en notas al pie, si se repite una cita de manera inmediata, se puede usar *ibid.*, se recomienda solo repetir el número de página.

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 disciplina, 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.

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 patrimoniales.

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.

Patrimonio artístico (histórico y contemporáneo). Sección enfocada al análisis crítico de cualquier manifestación visual con valor estético, simbólico o cultural y su impacto dentro de ciertos contextos sociales.

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.

Patrimonio documental. Sección especializada en el

SELECCIÓN

Enviar al Departamento de Estudios Históricos e Investigaciones con la Lic. Erika Sánchez Aragón. 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

Escanea la
convocatoria



Carretera Internacional Oaxaca-Istmo Km 11.5, Ciudad Administrativa, Edificio 3, Tercer nivel, Tlaxiaco de Cabrera, Oaxaca, CP. 68270.

Tel. 501 5000 ext. 11757

estudioshistoricosinpac@gmail.com



Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sede Oaxaca.

