

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Estudio histórico, codicológico y artístico de dos manuscritos
autógrafos ilustrados: la Idea Compendiosa (1774) de Pedro
Alonso O'Crouley y el Theatro de Nueva España (1787-1790)
de Diego García Panes**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Argentina Enríquez Arana

Directores

**Silvia Salgado Ruelas
Antonio Carpallo Bautista**

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN



TESIS DOCTORAL

Estudio histórico, codicológico y artístico de dos manuscritos autógrafos ilustrados. *La Idea Compendiosa* (1774) de Pedro Alonso O'Crouley y el *Theatro de Nueva España* (1787-1790) de Diego García Panes.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Argentina Enríquez Arana

DIRECTORES

Silvia Salgado Ruelas

Antonio Carpallo Bautista

Dedicatoria y agradecimientos

*Y qué gozosamente, con qué brío
uno se da de bruces con el mundo
y antes de comprenderlo ya lo ama.*

Raquel Lanseros.

En el estudio del libro antiguo, la sección de preliminares es de interés para el entendimiento del documento porque ahí es común encontrar información sobre el proceso de impresión, el origen del tema, la recepción de la obra, los públicos a los que estaba dirigida, el ambiente sociopolítico de la época y, ocasionalmente, poesías laudatorias.

En las tesis de grados o posgrados, las dedicatorias y agradecimientos también resultan relevantes por dos razones, primera, porque es probable que esa sea la única sección que se lea (a menos, claro, que entre los lectores haya alguno especialmente interesado en el tema) y segunda, porque ahí se contiene el pulso de todo lo demás. Es importante, también, reconocer que las investigaciones son sólo una parte de todo un proyecto de vida, que las conclusiones o resultados no son lo único valioso; también están el día a día, las personas que nos rodean, las experiencias y la transformación personal. Todas esas cosas, que la academia no evalúa, tienen su lugar en esta sección.

Dicho lo anterior, procedo. El orden de presentación que utilizo para agradecer no corresponde con una mayor o menor importancia de las instituciones y sujetos aludidos. En algún momento pensé utilizar la forma alfabética para obviar jerarquías y como un homenaje a la facultad donde estudié el doctorado. Sin embargo, no resultaba útil para la narrativa, así que me decidí por hacerlo como en las películas, es decir, por orden de aparición.

Dedico especialmente este trabajo al corazón que me sintió latir por vez primera, a mi madre, y luego, por supuesto, a mi padre.

Debo agradecer a la Universidad Complutense de Madrid en general y a la Facultad de Ciencias de la Documentación en particular; no lo hago como un mero formalismo, en realidad he desarrollado un sentimiento de bienestar entre sus instalaciones y con el personal administrativo y docente.

Enseguida están mis directores, Antonio Carpallo y Silvia Salgado, profesionales y expertos en sus respectivas áreas, que además son dos seres humanos a los que les tengo especial estima porque me permitieron expresar con toda libertad mis ideas, guiando, comentando, corrigiendo y proponiendo. Antonio, gracias por tu ayuda siempre dispuesta y por creer en mi proyecto. Silvia, gracias por darme un espacio en tu corazón, eres mi ejemplo a seguir. No puedo dejar de mencionar a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi hogar; sostén económico y emocional.

Emprender los estudios de doctorado supuso para mí dejar casa, familia y amigos, fue una decisión difícil y, al principio, dura y fría como el primer invierno que pasé en Madrid. Pero la vida es buena y enseguida me obsequió la amistad de una mujer que ha sido mi compañera en toda esta travesía. Yane, sin tu amistad nada de esto sería posible, seguramente me habría regresado a México al poco tiempo.

Del otro lado del mundo, donde tenía mis raíces, las amigas también me sostenían y lo han hecho todo este tiempo. Antes de seguir quiero hacer una acotación, el término amigas, me parece mucho más correcta para referir a la red de personas de la que hablo, porque resulta inclusiva con la diversidad de quienes integran dicha comunidad, así que en adelante utilizaré el femenino dada su precisión y, por supuesto, como una postura política.

Dicho lo anterior, continúo, decía que en otras latitudes había personas que pensaban en mí. En el año nuevo de 2018 yo me encontraba sola en una habitación impersonal que no tenía ni siquiera una plantita. Ajena a lo que me rodeaba, sólo la diminuta pantalla de mi teléfono me anclaba a la vida, porque entre conversaciones y risas me divertía con las virreinas: Julio, Kari, Mario y Montse. Gracias, queridas, por mantener la chispa y, por su puesto, por sus consejos eruditos en torno al arte. La máxima horaciana de enseñar deleitando nunca tuvo mayor eco como entre sus charlas.

Y de regalo de navidad recibí un libro y una fotografía que me envió mi amiga Zelly Tylor, haciéndome recordar lo fuerte que podía ser en situaciones adversas, aquello encendió mi apagado corazón y me dio la vitalidad necesaria para luchar por mis sueños.

Hay una red hermosa, florida, fuerte, pulsante y segura a la que siempre regreso; está ahí desde hace mucho tiempo, crece, claro, con los años, pero su génesis está en una triada: Brenda, Andrómeda e Itzel. La distancia no ha mermado nuestra amistad, hoy día incluso es más grande porque me han hecho tía.

Sin embargo, basta poco tiempo para enamorarse de Madrid, necesité tan sólo unos meses para que la sintiera mía. Los paseos en el parque del Retiro y las múltiples visitas al Prado fueron de gran ayuda, pero nada comparado con el refugio que ha sido para mí el Cine Doré donde he podido dar rienda suelta a una de mis más grandes pasiones, el voyeurismo de la imagen en movimiento.

Y como no podía ser de otro modo, una familia copiosa y variopinta me adoptó, hoy se les conoce con el nombre de “Javo y los humildes”, un grupo de personas que se reúnen, en principio, para tocar son jarocho, pero que luego se ha llenado de anécdotas, amores y versos. En ese grupo han desfilado muchos nombres y es probable que alguno quede fuera en esta mención. Por su puesto, están las madres, Javo y Minerva: sabias, discretas y generosas. Las tías: Rafa y Rossy, con las que una siempre puede contar. Las hermanas: Lara, Sara y Alba, la musicalidad de sus nombres son el reflejo de la armonía de nuestra relación. Las primas, primos y primores: María, Daniela, Maite y Eduardo, con cada una he tenido mi momento de cercanía, me han hecho transformar el pensamiento y el sentir; he aprendido sobre la vida, el amor sororo, el erotismo, el universo y otras cosas trascendentales. Gracias a todas y cada una por darme centro.

Hay personas que quiero, admiro y respeto, con quienes he tenido conversaciones maravillosas y a las que no puedo dejar de mencionar porque también forman parte de este proyecto: María De Vecchi, Adriana Gómez, Alejandra Odor, Beatriz Pichardo y Cristian Moyano. A todas, las quiero y las admiro.

En el principio y hasta el final están Lorena y Fedra, su sola presencia me llena de vida.

Para el lector del futuro quizá sea de interés saber que en el año de 2020 hubo una pandemia que sacudió, en grados distintos (dependiendo de la latitud donde se vivía y el nivel de privilegio del que se gozaba) a la humanidad. A mí me tocó permanecer resguardada durante tres meses en casa, ello me permitió avanzar sustancialme en la investigación, aunque, también modificó de algún modo el plan original.

Han pasado ya algunos meses y hemos podido restablecer de a poco las actividades, sin embargo, aún hoy, la incertidumbre impera en el ambiente. Es muy pronto para evaluar el impacto que todo esto tendrá en las sociedades. Por lo pronto quiero decir que para mí dejó claro lo importante que es buscar, tejer y alimentar redes de apoyo a través del cuidado y los apapachitos constates.

En medio

Al oído la tierra me murmura
que camine a la inversa este trayecto
el mismo que emprendí con tanto afecto
hoy debo desandar sin ataduras.

Los pasos, cual si fueran veladuras,
traslucen horizontes insurrectos
conjunto variopinto de defectos
mezclados con armónicas lecturas.

Me encuentro justo en medio de este puente,
la mirada va y viene a cada lado,
palpita la razón, mi alma resiente.
No quiero ser objeto inmaculado,
prefiero ser tachada de demente
antes que apresar sueños con candados.

Argentina Enríquez Arana

Madrid, 4 de abril de 2021.

Índice

Dedicatoria y agradecimientos	2
Índice	6
Resumen	9
Abstract	10
Capítulo 1. Definiciones, métodos y metodologías	12
1.1 Introducción	12
1.2 Objeto y objetivos de estudio	13
1.3 Metodologías	14
1.3.1 Historia	14
1.3.2 Codicología	19
1.3.3 Historia del arte	25
1.4 Triangulación de metodologías	30
1.5 Estado de la cuestión	32
1.5.1 Materialidad	32
1.5.2 El libro manuscrito	34
1.5.3 El libro ilustrado, libro de arte, libro de artista	37
1.5.4 El periodo ilustrado	44
Capítulo 2. Manuscrito <i>Idea Compendiosa</i> de Pedro Alonso O’Crouley	58
2.1 Estudio histórico	58
2.1.1 Historiografía o fortuna crítica	59
2.1.2 Estudio de las fuentes documentales	63
I. Los libros de Pedro O’Crouley	65
II. <i>Theatro Americano</i> de José Antonio Villaseñor	68
III. <i>Historia de Nueva España</i> de Francisco Lorenzana	71
IV. <i>Giro del Mondo</i> de Giovanni Gemelli Careri	75
V. Los manuscritos: Gálvez y Ducrue	76
VI. Los viajes de Purchas	79
2.1.3 Conclusión	80
2.2 Estudio codicológico	81
2.2.1 Ficha de descripción	82
I. Datos de identificación	82
II. Organización del manuscrito	83
III. Aparato icónico	86
IV. Encuadernación	89

V. Estado de conservación	90
2.2.2 Esquema de composición de cuadernos	92
2.2.3 Soporte: estudio de filigranas	103
2.2.4 Conclusión	115
2.3 Estudio de la imagen	116
2.3.1 Pintura de castas	116
2.3.2 Planos, cartas náuticas y vistas	127
2.3.3 Láminas de plantas y animales	149
2.3.4 Mundo mesoamericano	165
2.3.5 Viñetas	179
2.3.6 Conclusión	187
2.4 Conclusiones	188
Capítulo 3. Manuscrito <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista</i> de Diego García Panes	190
3.1 Estudio histórico	191
3.1.1 Fortuna crítica	191
3.1.2 Historiografía	197
3.2 Estudio de la imagen	206
3.2.1 La formación en la Academia de Matemáticas de Barcelona	209
3.2.2 Los planos de Diego García Panes	218
3.2.3 Las láminas del <i>Theatro de Nueva España</i>	224
3.2.4 El dibujo	226
3.2.5 El lavado o aguada	237
3.2.6 Los retratos	248
3.2.7 Conclusiones	258
3.3 Estudio codicológico	260
3.3.1 Fichas de los libros con texto	260
Tomo 2 Ficha de descripción MS 1880 BIS, t. 2	260
Esquema de composición de cuadernos	266
Tomo 3 Ficha de descripción MS 1882 BIS. t. 3	267
Esquema de composición de cuadernos	272
Tomo 4 Ficha de descripción MS 1881, t. 4	273
Esquema de composición de cuadernos	278
Tomo 5 Ficha de descripción MS 1882, t. 5	280

Esquema de composición de cuadernos	284
Tomo 6 Ficha de descripción MS 1883, t. 6	285
Esquema de composición de cuadernos	292
3.3.2 Soporte: estudio de filigranas	295
3.3.3 Fichas de los libros con ilustraciones	300
Tomo 1 Ficha de descripción MS 1878	300
Esquema de composición de cuadernos	304
Tomo 3 Ficha de descripción MS 1879	305
Esquema de composición de cuadernos	309
Tomo 4 Ficha de descripción MS 1876	310
Esquema de composición de cuadernos	313
Tomo 5 Ficha de descripción MS 1880	314
Esquema de composición de cuadernos	317
Tomo 6 Ficha de descripción MS 1877	319
Esquema de composición de cuadernos	323
3.3.4 Soporte: estudio de filigranas	324
3.3.5 Conclusiones	331
Capítulo 4. Conclusiones finales	333
Bibliografía	342
Índice de figuras y tablas en el texto	361
Índice de figuras y tablas en el anexo	368
Anexo	370

Resumen

El presente trabajo titulado, *Estudio histórico, codicológico y artístico de dos manuscritos autógrafos ilustrados. La Idea Compendiosa (1774) de Pedro Alonso O'Crouley y el Theatro de Nueva España (1787-1790) de Diego García Panes*, como su nombre lo indica, tiene el propósito de analizar desde tres disciplinas, con sus respectivos métodos de trabajo, dos libros manuscritos que se gestaron en el periodo ilustrado con el doble propósito, por un lado, de sugerir un modelo de estudio interdisciplinar para materiales con características semejantes y, por otro lado, de aportar información inédita sobre ambos libros, sus autores y el devenir de su fortuna respondiendo a preguntas tales como ¿A quién estaba dirigida la obra? ¿Cuáles fueron las fuentes que el autor consultó para su configuración? ¿Qué relación hay entre los materiales y el contenido y cuál entre el texto y la imagen? ¿Cómo se pueden definir o clasificar estos libros? ¿Quiénes los han estudiado y con qué propósitos? ¿Por qué se conservan en sus actuales recintos?

Con el primero, titulado *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España*, escrito por Pedro Alonso O'Crouley en 1774 y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España pudimos localizar cerca del 90 % de las fuentes icónicas y textuales que conforman la obra total, siendo el de mayor peso el libro de José Antonio Villaseñor, *Teatro Americano*, seguido de la *Historia de Nueva España* de Francisco Lorenzana, y luego en menor grado pero recuperando además parte del aparato iconográfico están el *Giro del Mondo* de Gemmelli Careri y la obra de Samuel Purchas, finalmente, hallamos dos manuscritos de los que también hace uso como fuente, se trata de un informe de José de Gálvez y la relación histórica de Norberto Ducrue.

Con el segundo manuscrito, cuyo nombre es *Theatro de Nueva España*, escrito por Diego García Panes, pudimos determinar su fortuna en el último periodo antes de llegar a su actual recinto. Con documentación de la época descubrimos que cinco de los volúmenes llegaron en 1919 a la Biblioteca Nacional de México, a través de un intercambio con el Museo Nacional de México, esta información constituía una laguna que había quedado pendiente y que no había sido esclarecida hasta ahora; por otro lado, la encuadernación nos permitió saber que los otros libros que conforman la obra permanecieron en rama hasta el siglo XIX y fueron unidos como volúmenes en los talleres de Ireneo Paz, con lo cual hemos determinado una temporalidad para dicho recubrimiento. Con respecto a las imágenes que contiene la obra, las características de estadios distintos de acabado nos permitieron sugerir el proceso de manufactura, primero mediante el dibujo preparatorio, seguido de las capas de colorante con las que se trabajaron las figuras y fondos de manera separada y, como último recurso, la manufactura de los detalles. También sugerimos que las láminas fueron hechas a dos manos, la primera que diseñó los dibujos y la otra que añadió la policromía; aunado a ello constatamos que tres de las imágenes de los virreyes que aparecen en la serie de retratos, son posteriores a la obra,

posiblemente confeccionados en el siglo XIX. Finalmente, hicimos un seguimiento puntual de la historiografía de la obra y su autor, recuperando quienes y de qué manera han escrito sobre el libro de Diego García y su monumental historia ilustrada.

En ambos casos el estudio material nos permitió identificar semejanzas en el uso del soporte y recrear el proceso de manufactura con la conformación de esquemas de composición de cuadernos. En el nivel temático e intertextual pudimos determinar que tanto García Panes como Alonso O'Crouley ocultaron sus fuentes de referencia, sin embargo, algunos de esos títulos son manuscritos y de manera general ambos autores emplean materiales contemporáneos. Por último, tipificamos un género de libro que funge como un puente entre los manuscritos realizados después de la imprenta y aquellos pertenecientes a las vanguardias conocidos como libro-arte, libro de artista o libro-objeto. La génesis de estos materiales se encuentra precisamente en el siglo XVIII. Los documentos que aquí hemos estudiado forman parte de ese corpus y que hemos nombrado manuscrito autógrafo ilustrado.

Abstract

This PhD thesis, historical, codicological and artistic study of two seventh century manuscripts, as can be understood by its title, aims at analysing, from three disciplines and their three methodologies, two manuscript books created in the illustrated period with a twofold purpose. On the one hand, it aims at suggesting an interdisciplinary study model for similar materials. On the other hand, it intends to contribute with unpublished information on the two books, their authors and their faith, answering the following questions: Who was the book directed to? What sources did the author use for its creation? What is the relationship between text and its content and between text and images? What would these books classification be? Who has studied these books and what for? Why these books are conserved in their current precincts?

In the case of the first book, *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España* (Compendious Idea of the New Spain), written in 1774 by Pedro Alonso O'Crouley and that is conserved in the National Library of Spain, the author was able to locate around 90% of the iconic and textual sources. The most important book in this regard was José Antonio Villaseñor's *Teatro Americano* (American Theatre), followed by *Historia de Nueva España* (History of New Spain) by Francisco Lorenzana. In a lesser degree, but recovering part of the iconographic apparatus, *Giro del Mondo* (The World Tour) by Gemmelli Careri and Samuel Purchas' works. Finally, the author found two manuscripts that are also used as sources: José de Gálvez's report and Norberto Ducrue's historical relation.

In terms of the second manuscript, under the name *Theatro de Nueva España* (Theatre of New Spain), written by Diego García Panes, the author was able to understand its fortune in the last period before arriving to its current precinct. With documentation from the time, the author discovered that five volumes arrived to the National Library of Mexico in 1919 through an interchange with the National Museum of Mexico. This information constituted a gap in the literature, which had not been revealed until now. Besides this, the binding allowed the author to know that the other books that constitute its works remained without that until the nineteenth century and that they were united as volumes in Ireneo Paz's workshop. This has allowed the author to determine a timeline for said covering. In regard to the images included in this work, the characteristics of different finishing periods allowed the author to understand the manufacturing process, first thorough preparatory drawing, followed by by coats with figures and backgrounds separately and, as a final resource, the detail manufacture. The author also suggest that the sheets were made by two hands, one of which designed the drawings, and a second one who added the color. Besides this, the author was able to verify that three of the viceroys that appeared in the portrait series were posterior to the rest of the work, possibly from the nineteenth century. Finally, the author followed the work's and the author's historiography, recovering who has written about Diego García's book and in what way have they done so., as well as its monumental illustrated history.

In both cases, the material study allowed the author to identify similarities in the use of the paper and to recreate the manufacturing process with the conformation of notebook composition schemes. At the thematic and intertextuality level, the author was able to determine that both García Panes and Alonso O'Crouley hid their reference sources, some of these works are manuscripts and they generally use relatively current materials. Lastly, the author typified a new book genre, which works as a bridge between the manuscripts made after the press was invented and those pertaining to the vanguards also known as art-book, artist book or object-book. The genesis of these materials is precisely the seventeenth century. The works that the author has studied are part of such corpus, which has been named autograph illustrated manuscript.

Capítulo 1. Definiciones, métodos y metodologías

*Agradézcame usted mucho estas malas palabras,
porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero,
todo me falta, y solo la voluntad me sobra.*

Francisco de Goya

1.1 Introducción

Las ciencias y las disciplinas son convenciones de aproximación a la realidad y, en ese sentido, son discretas y distintas.¹ El primer problema al que se enfrentan es la selección y definición del objeto que estudian, así como la determinación de métodos y metodologías para llevar a cabo su labor. Pero como la realidad no está hecha a modo para ser estudiada por esas disciplinas, lo que ocurre es que muchas veces un mismo objeto es tratado desde distintas vertientes, lo cual enriquece el bagaje que, de un mismo objeto o acontecimiento, se puede tener.

En el caso de los libros, y específicamente de los libros manuscritos, se ha acuñado un concepto — que dicho sea de paso también ha suscitado polémica dada la estrechez de su etimología—² llamado codicología, que es la disciplina encargada del estudio de los códices, es decir, de los libros manuscritos. Estos objetos, además, son de especial interés para la historia, que los ha estudiado exhaustivamente, aunque cabe señalar que esta disciplina los reconoce las más de las veces como documentos o testigos, o sea, únicamente como contenedores de información. Recientemente, la historia del arte también ha dirigido su mirada a los libros como objetos de estudio, si bien se ha centrado en especial en aquellos llamados de artista o libro-objeto, de los que también los hay manuscritos.

Y aunque estas tres disciplinas se reconocen y beben unas de las otras, en el presente trabajo queremos proponer un método de aproximación a los manuscritos que emane de la triangulación de las tres, para después aplicarlo a los dos libros que hemos seleccionado, lo que también conocemos como interdisciplina o la conjunción de varios saberes, con el propósito de ser más exhaustivos.

¹ Con discretas y distintas estamos apelando a los conceptos cartesianos que aducen la clara diferenciación del campo de acción que subyace a una disciplina, de tal forma que puede distinguirse de otras.

² Muzerelle (1991) y Ruiz (2002) problematizan sobre la raíz etimológica del término codicología, que se relaciona con el estudio de los códices, es decir, los soportes de la escritura cuyo formato es el de los folios unidos por uno de sus lados; ello restringe el estudio a los libros manuscritos con dicho formato; sin embargo, en la realidad, la disciplina también estudia rollos y tablillas. Sale fuera de su jurisdicción la escritura en piedra por ser la epigrafía la disciplina encargada de hacerlo.

Ahora bien, hemos dividido el contenido en cuatro capítulos. En el primero, definiremos y acotaremos el objeto de estudio y los objetivos a alcanzar; en seguida, definiremos los métodos que retomaremos de cada disciplina, es decir, de la historia, de la codicología y de la historia del arte; además, añadiremos a la discusión el término de materialidad, que también es relativamente reciente en el ámbito de la cultura escrita y que tiene una especial relevancia para nuestro quehacer. Dicho lo anterior, haremos una breve semblanza en torno a las definiciones y tipologías del libro manuscrito a lo largo de la historia y nos centraremos en los manufacturados durante el periodo conocido como la Ilustración, que es el momento histórico en que fueron gestados nuestros objetos de estudio.

Posteriormente, aplicaremos el modelo a dos productos bibliográficos que hemos seleccionado, cada uno de los cuales será tratado en capítulos separados de manera individual. El capítulo 2 se dedicará al libro de Pedro Alonso O'Crouley, resguardado en la Biblioteca Nacional de España y cuyo título es *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España*, del que, además de ver su historiografía, recuperaremos las fuentes bibliográficas de su autor, seguido del estudio material y terminando con el análisis del aparato iconográfico. Bajo las mismas premisas, se estudiará el libro de Diego García Panes, *Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de México.

Por último, haremos una reflexión a modo de unir los resultados obtenidos en cada uno y, de esa manera, concluir nuestro trabajo. El lector puede también valerse de un anexo con material que irá referenciándose a lo largo de la obra.

1.2 Objeto y objetivos de estudio

Desde un campo universal, nuestro objeto de estudio es el libro manuscrito producto del periodo ilustrado en el siglo XVIII y, de manera concreta, estudiaremos dos documentos: la *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España* de Pedro Alonso O'Crouley y el *Theatro de la Nueva España en su gentilidad y conquista* de Diego García Panes.

De manera general, nuestro objetivo es definir una tipología de libro manuscrito que antecede a los llamados libros de artista y que, en ese sentido, puedan ser tratados también como objetos de arte y ya no sólo como productos artesanales. Para ello queremos identificar la corriente histórica y artística a la que pertenece.

En términos generales, nuestros objetivos son:

1. Definir el contenido de la obra: ¿cómo está dividida o estructurada?, ¿cuáles son las partes que la componen?

2. Reconocer los motivos por los que fue realizado el documento, determinar a qué público estaba dirigido y cómo era que circulaba; identificar si el autor tenía la intención de que se publicara con posterioridad, o bien pretendía que fuera un objeto único.
3. Rastrear los préstamos literarios e iconográficos.
4. Plantear la pertinencia que tiene el estudio de la materialidad en la obra y su interpretación.
5. Reconocer el periodo de gestación del libro y determinar si fue realizado en un sólo momento o en varios, así como la fortuna de la obra hasta nuestros días.

1.3 Metodologías

Como ya lo hemos comentado, más que una metodología, lo que queremos probar es la convivencia de tres aproximaciones: la historia, la historia del arte y la codicología. En realidad, no es que sean diametralmente opuestas o excluyentes, muy al contrario, en la práctica unas se sirven de las otras en sus respectivos estudios. Tanto la historia del arte como la codicología tienen profundamente arraigada la pertinencia de la historia a la hora de abordar sus objetos; del mismo modo, la historia ha utilizado herramientas de las otras dos para sostener sus hipótesis. De tal suerte, lo que queremos probar es la riqueza que un mismo objeto puede traslucir con la mirada de diversas disciplinas, es decir, la calidad polivalente del libro manuscrito. A continuación, apuntaremos los conceptos que de cada una tomaremos para nuestro propio estudio.

1.3.1 Historia

*Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo
como verdaderamente ha sido. Consiste, más bien, en adueñarse
de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro.*

Walter Benjamin

La historia, como cualquier disciplina, es artificiosa, ya que intenta dar cuenta de la realidad dividiéndola en períodos; en algunos casos, incluso, se llegan a valorar dichos ciclos como negativos o positivos, lo cual es una conveniencia y no un hecho de facto; sin embargo, se reconoce el valor pedagógico que tiene dividir el pasado en periodos como una forma de asirla y reconocerla. En ese sentido, Jacques Le-Goff apunta que:

La historia, como el tiempo que es su materia, aparece en principio como algo continuo. Sin embargo, también está hecha de cambios. Y desde hace mucho tiempo los especialistas han

procurado señalar y definir esos cambios dividiéndolos, dentro de esa continuidad, en secciones a las que en un primer momento llamaron *edades* y, posteriormente, *periodos* de la historia (Le-Goff, 2014: 9).

En su obra, Le-Goff demuestra que los periodos conocidos como Edad Media y Renacimiento comparten características que nos sugieren un devenir continuo y no una segmentación tajante, de tal forma que las actividades humanas pervivieron de manera casi idéntica en ambos periodos. Además, hace evidente la valoración negativa que se tiene del primer periodo al que se le conoce como de oscurantismo, mientras que el segundo se identifica con un periodo de luz y renovación. Estas connotaciones están supeditadas al momento desde donde se escribe. Incluso, la recuperación histórica está fuertemente supeditada al propio historiador. Mismo ejemplo cabe en la valoración del periodo Barroco, cuyo vocablo, de hecho, tiene sentido peyorativo, en contraposición al Neoclásico, que emerge como respuesta al antecedente y que se afianza como hegemonía dentro de los productos culturales. Entonces, compartimos la pertinencia en la división histórica con el propósito de argüir que un periodo tiene características particulares, pero que, de ningún modo, ello equivale a su valoración.

Por su parte, Antonio Rubial señala el papel que el investigador juega a la hora de escribir. Sobre ello apunta: “el único sentido que puede tener [la historia] es aquel que el historiador le otorga; el devenir es por tanto una materia que sólo existe a partir de la capacidad narrativa de quien la construye” (Rubial, 2000: 58). Sin embargo, matiza que esa narración debe tener un objetivo y una función que pueden ser compartidos con otras disciplinas como la literaria y la filosófica; es decir, si bien la historia está supeditada al narrador y, por ende, a su propia concepción de la realidad, lo cierto es que son necesarias las convenciones dentro de la disciplina para darle sentido y validación más o menos consensuada.

Por otro lado, Robert Darnton propone cuatro categorías dentro del campo metodológico que se aproximan al estudio histórico: la historia de las ideas, la historia intelectual, la historia social de las ideas y la historia cultural. A grandes rasgos, el autor considera que estas posturas tienden a ser “externalistas” o “internalistas”, es decir, se diferencian porque mientras que las primeras sitúan el foco de atención en los grandes tratados filosóficos y vida de personajes, otras se inclinan por el estudio de los movimientos culturales, literarios y de transmisión de las ideas. A lo largo del texto, Darnton evidencia las fallas que una y otra postura tienen: mientras que las macro historias tienden a ser demasiado vastas, las micro historias llegan al detalle excesivo; al final ambas posturas se enfrentan a conclusiones que no pueden abarcar todo (Darnton, 2010: 173-176).

Las reflexiones de Darnton son especialmente interesantes para nuestro caso por dos aspectos fundamentales: primero, porque considera a la historia del libro como la disciplina en torno a la que

debería ser reconstruida la historia, y luego, porque el periodo en el que pone especial atención es precisamente la Ilustración, momento que coincide con la manufactura de los documentos que estudiaremos.

Pero antes de retomar su discurso debemos matizar dos aspectos. En primer lugar, que la historia del libro, en la postura de Darnton, excluye a los libros manuscritos, pues considera que son los impresos los portadores del sistema de engranaje del que quiere sostener la metodología de estudio; no obstante, es nuestra tarea argumentar que los manuscritos, a pesar de que no participan activamente en tópicos que se relacionan con la distribución, las imprentas o el comercio, sí que contienen otras de igual relevancia como la historia de la lectura, la distribución de materias primas o la filtración de las ideas en determinados sectores de la población.

Asimismo, las reflexiones que Darnton expone sobre el periodo Ilustrado corresponden a estudios que se refieren fundamentalmente a Francia y, en menor medida, a Inglaterra y Alemania; sin embargo, no abarca el ámbito hispano, de ahí que sus aportaciones deban ser consideradas desde ese matiz y deberemos profundizar en el periodo de las luces con autores que se aproximen al tema desde España y la Nueva España, entendiendo la importancia que tiene la geografía en el desarrollo de las ideas, como bien lo sugiere Thomas DaCosta Kauffman en *Toward a Geography of Art* (2004).³

Dicho lo anterior, podemos regresar a las consideraciones de Darnton. Para el autor, la historia intelectual (así llamada en el ámbito anglosajón) o la historia de las ideas (en el sentido europeo) son campos de estudio centrados en el pensamiento a través de los tratados filosóficos y de los grandes movimientos literarios; esta corriente pronto se convirtió en una historia de los intelectuales y de ahí la proliferación de las biografías.

Sin embargo, la historia cultural demostró la existencia de fenómenos “contraculturales” al reconstruir experiencias de hombres y mujeres comunes apoyándose en disciplinas como la sociología, la demografía y la economía, creando así una “historia desde abajo”. En este lugar ya no se sigue a los grandes pensadores de una época, sino su difusión, lo mismo que la producción y transmisión de escritores menores con el fin de penetrar en la cultura popular, y cito:

Quienes penetran el mundo mental de las personas comunes y corrientes y también el de los filósofos, pero siguen topándose con el gran silencio que se ha tragado la mayor parte del pensamiento de la humanidad. Sin embargo, la palabra impresa ofrece una huella en ese vacío, ya que siguiéndola el historiador puede llegar a hacerse una idea de la experiencia

³ DaCosta Kauffman afirma que la geografía también desempeña un papel preponderante en la aproximación a la historia, de ahí las visiones centralistas como el eurocentrismo cuando afirma que el arte viajó unidireccionalmente, de Italia, Flandes y España a América; o también el regionalismo cuando, bajo las mismas premisas, sostienen que las urbes nutren las periferias sin ninguna retribución de parte de éstas.

vivida de la literatura (al menos entre la gente que sabía leer y escribir y luego de la invención del tipo móvil) (Darnton, 2010: 227).

La cita anterior deja entrever la inclinación que Darnton tiene para con la historia de la cultura escrita, pues en ella ve la posibilidad de reconstruir las historias populares a través de los archivos personales, los panfletos, los pasquines, las formas de lectura públicas o los periódicos.

Para el autor, la historia del libro “También podría llamársela historia social y cultural de la comunicación por medio de la imprenta [...] pues su objetivo es entender la forma en que las ideas se han transmitido por medio de los caracteres impresos y cómo la difusión de la palabra impresa ha afectado el pensamiento y la conducta de la humanidad en el transcurso de los últimos quinientos años” (Darnton, 2010: 117).

Metodológicamente, Robert Darnton propone un círculo de comunicación que explica en todos sus aspectos la historia libraria, abarcando desde el autor y el lector, pasando por editores, impresores, distribuidores, proveedores de materias primas y encuadernadores, todo ello filtrado por las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales. Su esquema contempla las líneas de investigación que el historiador debe cubrir (figura 1).

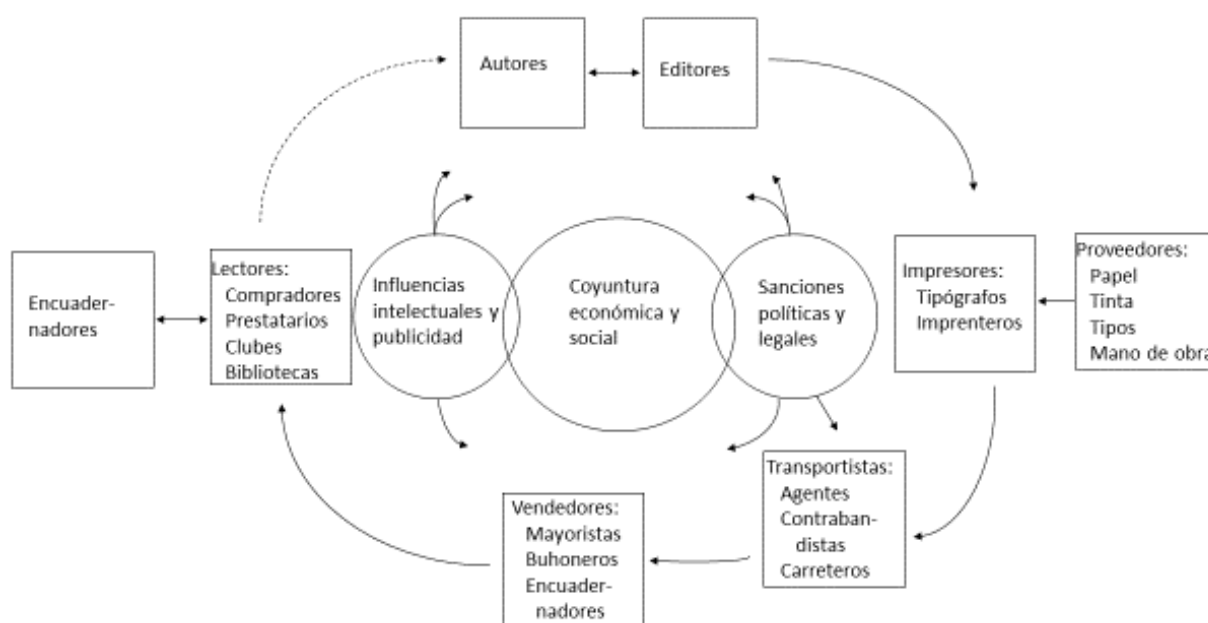


Figura 1. Círculo de la comunicación (Darnton, 2010: 122).

Hasta aquí dejamos la exposición de Darnton, y sus impresiones sobre la Ilustración las retomaremos en el apartado que trata sobre el tema.

Por su parte, Carlo Ginzburg, en su libro *El queso y los gusanos*, propone una aproximación micro histórica donde se estudian casos y se analizan temas como lo privado, lo personal y lo vivido. El autor parte de la idea de lo periférico frente a lo central y propone que las ópticas elitistas excluyen

los matices que las particularidades otorgan; en ese sentido, dice: “Los casos marginales [...] ponen en discusión el viejo paradigma, y por eso mismo ayudan a fundar uno nuevo, más articulado y más rico. Es decir que ellos funcionan como pruebas o indicios de una realidad escondida, que generalmente, no es perceptible a través de la documentación general” (Ginzburg, 2014: 63).

El autor basa su metodología en la búsqueda de los detalles para la construcción de la historia y compara su método con el de Sigmund Freud, que se vale de los síntomas, el de Sherlock Holmes, con los indicios, y el de Giovanni Morelli (con los signos pictóricos). Sobre este último, Ginzburg nos recuerda que Morelli propuso un método para la atribución de los cuadros antiguos, donde, en lugar de fijarse en las características obvias de las obras, se detenía en los detalles como “los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies” (Ginzburg, 2014: 67). Esta propuesta podría parecer un tanto injustificada, sobre todo por los reiterados casos en los que Morelli falló en sus atribuciones. A pesar de ello, Ginzburg reconoce que la forma de aproximación, al igual que la empleada por Holmes y Freud, es finalmente el “modelo de la sintomatología médica: la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa sobre la base de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a los ojos del profano”, que está completamente probada y aceptada (Ginzburg, 2014: 75), y cuyos resultados han sido ampliamente aceptados, fundamentalmente, en el sector médico.

La metodología de Ginzburg puede extrapolarse al quehacer codicológico en cuanto a la búsqueda de huellas o indicios que nos permitan adentrarnos a la obra, al autor, al sistema de construcción o, incluso, al de distribución. Por ejemplo, en la estructuración de fascículos, podemos encontrar alteraciones que nos hablen de un faltante; también, el cambio de filigranas puede estar relacionado con los momentos de escritura o con cambios temáticos; estas excepciones pueden ser identificadas solamente con la observación de los detalles. Es por ello que la teoría indiciaria de Ginzburg será retomada a lo largo de nuestra investigación como una forma de aproximarnos a los libros que estudiaremos.

En lo relativo a los manuscritos del siglo XVIII, asimismo éstos pueden verse como excepciones frente a la preponderancia impresa. Se consideran, incluso en algunos casos, como objetos marginales. Y si además son libros únicos, que no gozaron en su momento del favor de la prensa, contienen también un saber informal, popular y filtrado por su autor; en ese sentido, se convierten en objetos claramente susceptibles de ser investigados desde la propuesta microhistórica y marginal de Ginzburg.

Las lecturas anteriores nos ofrecen un marco de referencia histórica para estudiar los manuscritos objeto de nuestro estudio. Aunque Darnton desdeña el abordaje biográfico, nosotros reconocemos que éste es un tópico ineludible para la contextualización de los objetos. Si bien coincidimos en que

la historia de vida del autor nos arroja datos de menor estima frente a los que podemos obtener de la observación del propio documento, no queremos dejar escapar la posibilidad de revisar la documentación y los datos biográficos que los historiadores ya han aportado sobre los dos manuscritos, objetos de la presente investigación.

En suma, retomaremos lo que se ha dicho sobre el periodo ilustrado en España y Nueva España con los tópicos de los manuscritos para identificar concordancias o discrepancias. Asimismo, emplearemos el modelo de Ginzburg, buscando las huellas o indicios de la historia en la materialidad del libro. Consideramos oportuno hacer un estudio historiográfico en el que se hable del autor, su vida, obra y el contexto histórico en el que se desenvuelve, así como relatar la fortuna del manuscrito, quiénes han hablado de él y desde qué perspectiva, todos ellos aspectos que vienen de la historia como disciplina, pero que también son contenidos tanto en la codicología como en la historia del arte.

1.3.2 Codicología

*Ni el más mínimo detalle debe
dejar de ser examinado analíticamente.*

Armando Petrucci

Hace ya una centuria que se acuñó el término de codicología a la disciplina encargada del estudio de los códices, entendida como la investigación alrededor de los materiales escritos en soportes como el papiro, el pergamino y el papel, excluyendo la escritura en piedra y metales de los que se ocupa la epigrafía. En esta primera definición, ya vemos que no se permite tocar suelo ajeno, aunque se trate de la escritura, porque, de hecho, la codicología no mira como prioridad al texto, pues de eso se encarga la paleografía o la filología. No obstante, hay una preponderancia otorgada al soporte ya que, como veremos en el estudio de los casos, los materiales y las técnicas de manufactura son también el objeto de estudio.

Acorde con lo anterior, Michelle Brown define la codicología como el estudio de la estructura física del libro que promueve la comprensión de su historia, develando los métodos de producción, lugares de origen e, incluso, la reconstrucción del aspecto original de una obra (Brown, 2020, s. p.). Pero para que la autora llegara a esa conclusión tan precisa, primero debió acuñarse el término y, luego, la definición de los objetivos y las temáticas, historia que nos disponemos a relatar.

Elisa Ruiz García afirma que los primeros antecedentes del concepto se deben a Friedrich Adolph Ebert y a Ludwig Traube, quienes distinguieron la disciplina como aquella dedicada al estudio de los manuscritos que va más allá del texto, poniendo su atención en los materiales del código (Ruiz, 1988:

18). De acuerdo con la autora, a principios del siglo XX se acuñan los términos codicografía y codicología, a partir de los cuales surgió la definición y los alcances de la disciplina. Si bien Denis Muzerelle coincide con Ruiz en afirmar que el término tiene sus antecedentes en Ebert y Traube, también sugiere que la disciplina, independientemente del término que la define, tiene su génesis en el momento en que los paleógrafos, como Edward Rand y Eliás Lowe, se dan cuenta de que en los manuscritos hay otras cosas que van más allá de lo meramente textual y que también son importantes, como la preparación de la hoja. Es a partir de las ediciones facsímiles que se comienza a dar cierta relevancia al aspecto de la forma, porque descubre una serie de características que se escapan a la hora de la transcripción. Además, Muzerelle precisa que François Masai fue el primero en acuñar el término de codicología en un artículo de 1950, en el que la define como “la arqueología del manuscrito”, pero advierte que ese autor restringió la importancia de la disciplina al limitar sus alcances interpretativos, dejándola únicamente como una herramienta auxiliar. Muzerelle reflexiona sobre la herencia que actualmente tiene la materia en torno a esta concepción, porque parece ser que la codicología, en algunas ocasiones, se limita a procedimiento de laboratorio, como censor o compilador de datos. Y apunta que:

De todo esto, parece que en codicología, como en cualquier otro campo, el progreso de la investigación, al menos el progreso real —lo que consiste no en conocer más detalles, sino en comprender mejor el fenómeno— en última instancia, depende menos del poder de los medios de investigación utilizados o de la gran cantidad de información recopilada que del desarrollo de una problemática basada en la reflexión. En muchos aspectos, todavía se necesitan esfuerzos creativos para identificar las preguntas que son esenciales para la interpretación de la evolución del libro, para la identificación de los factores que lo determinan (Muzerelle, 1991: 374).

Por su parte, Sánchez Mariana también cuestiona los alcances de la codicología y se pregunta si, más allá de la aportación como método de trabajo, puede alcanzar el estatus de ciencia o sólo es una “técnica de análisis historiográfico”. En ese sentido, la subordina a disciplina auxiliar de historiadores o filólogos y acota que los alcances a los que está sujeta son “la forma del libro, los soportes de la escritura, su elaboración y preparación previa a la copia para disponer la distribución del espacio dentro de la página, las tintas y los instrumentos para escribir, las características de la escritura, los sistemas de ordenación o numeración de fascículos y páginas, los procedimientos de ornamentación o ilustración, las técnicas de la encuadernación”(Sánchez, 1995: 12). Si bien estos tópicos que enumera —y que de hecho son los que se desarrollan en otros manuales de codicología— son los pasos e instrumentos empleados en el estudio de los manuscritos, también los hay de mayores alcances y que también funcionan como plataforma para hablar del libro como objeto cultural.

Por consiguiente, Ruiz aporta sobre la cuestión rompiendo con la idea de la jerarquización de las ciencias, que subordina unas a otras, y dice: “propugnamos una metodología de trabajo interdisciplinar, dado el carácter complementario de cualquier faceta del saber humano. [...] Tales relaciones múltiples constituyen una fuente de riqueza intelectual, ya que las orientaciones metodológicas y las técnicas aplicadas en otros campos del saber son susceptibles de extrapolarse a nuestro propio ámbito (Ruiz, 2002: 18 y 25).

Para la autora del *Manual de codicología* de 1988, la disciplina estudia los siguientes tres aspectos:

1. Arqueología de un libro manuscrito concreto
2. Tecnología del libro en general
3. Estudio del libro como fenómeno cultural (Ruiz, 2002: 23)

En la edición de 2002,⁴ la autora plantea que los métodos de estudio que se han seguido son tres, y luego añade dos aproximaciones de más reciente creación, que a continuación enuncio.

1. Codicología descriptiva o codicografía, en la que se evidencia la relevancia de esta tendencia al no tener suficientes repertorios, inventarios y catálogos en la materia, por lo que los resultados en las investigaciones, aunque parciales, son sumatorios.
2. Codicología cuantitativa, ve en las estadísticas y las matemáticas métodos de abordaje férreos, aunque no con grandes resultados.
3. Codicología comparada, la cual establece préstamos entre unas y otras formas de producción libraria.

Además de estas tres, Ruiz apela a otras dos tendencias relacionadas con la sociología y la semiótica. La primera se sale del ámbito restrictivo del libro como unidad y lo coloca en relación con la cultura escrita. En la segunda, atiende, además de los aspectos formales y textuales, los simbólicos.

Como puede observarse, los métodos definen los alcances, los objetivos y las tendencias de la investigación, pero no son excluyentes, es decir, la descripción de los libros es necesaria cuando se trabaja como objeto simbólico y, por ende, la codicología comparada puede sumar la interpretación en un estudio semiótico o los datos cuantitativos pueden ser los resultados presentados en un análisis cultural de los soportes, por decir algunos ejemplos.

En este trabajo, además de presentar una descripción pormenorizada de los documentos a trabajar, intentaremos llevar los resultados a un nivel en que los libros se interpretan como representantes

⁴ Elisa Ruiz afirma que su libro *Introducción a la codicología* de 2002 no es una edición del *Manual de codicología* de 1988, pues a la luz de los nuevos programas, han cambiado los contenidos y la disposición, así como actualizado la bibliografía.

culturales de su época, al tiempo que tomaremos las características materiales como el inicio en la problematización de temas como las rutas papeleras, la pintura novohispana o los libros como galerías.

Regresando a la propuesta metodológica de Elisa Ruiz, suscribimos lo siguiente: “consideramos un *iter* más apropiado iniciar la descripción por los elementos externos, proseguir sin solución de continuidad con el análisis codicológico, paleográfico, etc., y, en último término, estudiar el contenido textual. Es decir, ir del significante al significado” (Ruiz, 1988: 320).

Siguiendo los manuales antes citados y, además, consultando otras tesis (Carvajal, 2009; Fernández, 2010; Salgado, 2004) en las que se aborda el aspecto codicológico de las obras, hemos retomado los tópicos a estudiar. Para ello nos valemos de una ficha descriptiva que a continuación explicamos y que puede consultarse en el anexo (tabla 1 del anexo, p. 371).

La ficha de descripción recoge la información que podemos obtener en un primer momento de la obra cuando se consulta por primera vez; lo exhaustivo que pueda llegar a ser la compilación de los datos está determinado fundamentalmente por la disponibilidad de los objetos, y si es el caso de que se pueden consultar en varias ocasiones, entonces se puede profundizar en el estudio del manuscrito. De entrada, es fundamental obtener los *datos de identificación* de la obra como la procedencia, la signatura, el depósito en el que está localizado, autor, título y año. Este primer nivel corresponde al del inventario.

En seguida se tiene la *organización de la obra*, donde se representa la estructura y presentación de los fascículos que conforman el manuscrito. Aquí debemos recordar, en primer lugar, que el formato de un libro está determinado por el número de veces en que se dobla el pliego inicial, de tal suerte que si se dobla por la mitad, se tiene un formato *in folio*, con dos hojas y cuatro páginas; si se dobla dos veces, se tiene un cuarto, con un total de cuatro hojas y ocho caras o páginas, o cuando se pliega tres veces, se obtiene un formato en octavo, con ocho hojas y 16 páginas (figura 2).

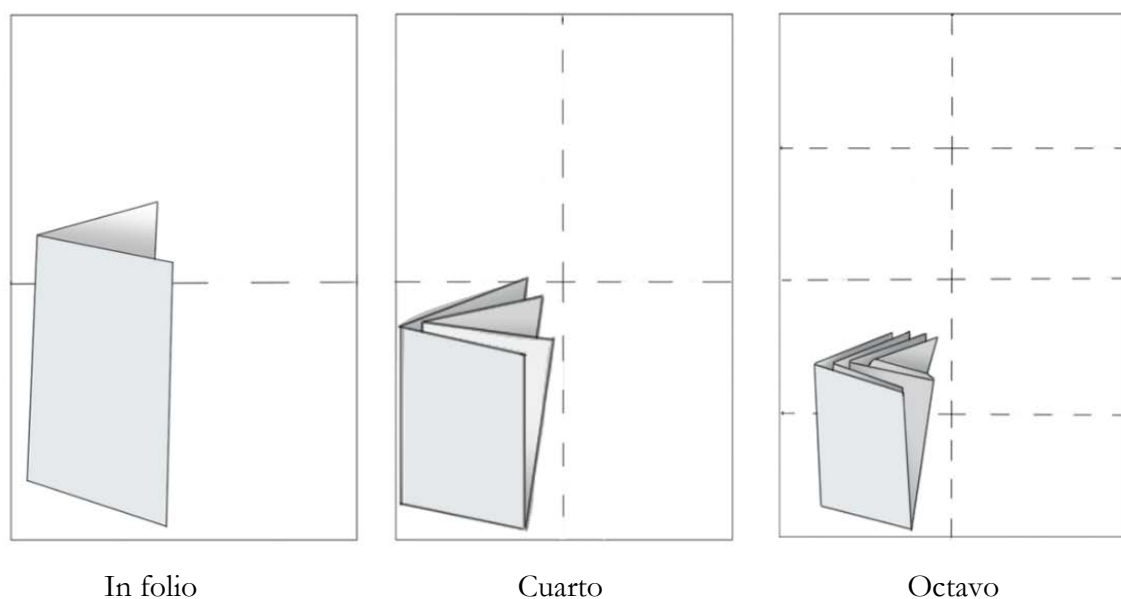


Figura 2. Tipos de plegado con sus respectivos nombres.⁵

En segundo lugar, se debe de reconstruir la composición de los fascículos⁶ que conforman la obra. Para hacerlo, primero debe identificarse el lugar en donde se encuentra la costura, también conocido como bramante o hilo torzal, que se halla metido entre las hojas; ese hilo marca el centro del cuaderno, y a partir de ahí podemos inferir si hay faltantes o añadidos, el número de folios que conforman cada uno y, también, al contabilizar todos, podemos saber el número total de fascículos.

Elisa Ruiz García hace una propuesta de representación esquemática para dicha composición, así como la nomenclatura para su interpretación (Ruiz, 2002: 143-172). Es importante señalar que la construcción de un cuaderno está determinada, ya sea por el encarte de varios bifolios, es decir, pliegos que sólo se doblan por el centro y se cosen, o bien por el encarte de dos o más folios plegados, como se muestra en la siguiente figura 3.

⁵ Agradecemos a Fedra García Arana por el diseño de esta figura y de los dibujos de las marcas de agua que veremos a lo largo del estudio.

⁶ De acuerdo con Elisa Ruiz (1988: 120-121) a los fascículos también se les conoce como pliegos o cuadernos, la autora considera que este último término no resulta correcto desde un punto de vista etimológico, debido a que hace referencia al momento en que dicha voz se aplicaba solamente a aquellos fascículos de cuatro hojas que eran los más comunes. Aún reconociendo el argumento de Ruiz, en el presente trabajo hemos utilizado ambos términos de manera indistinta para que al lector no le resulte cansado la aparición repetida del mismo.

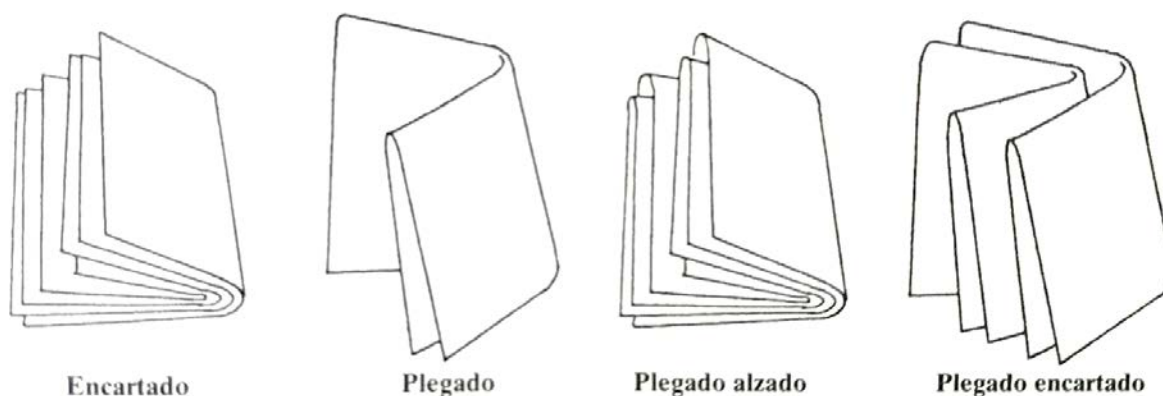


Figura 3. Tipos de encartes (Pedraza, 2003: 167).

Ahora bien, ya que se tiene una visión de la estructura material de la obra, se procede a describir el diseño de las páginas, lo cual se conoce como impaginación o composición de la página. Para ello se miden las longitudes y distancias de los márgenes, de las líneas de escritura, el espacio que ocupan los títulos o capitulares, las imágenes o las anotaciones marginales y glosas.

También se debe hacer lo propio con el aparato iconográfico que, si bien en el *Manual* de Elisa Ruiz (1988) se toma en cuenta, para nosotros resulta especialmente importante pues constituye uno de los objetivos primordiales, por lo que, además de la descripción propiamente dicha, haremos, en un segundo momento, el estudio e interpretación de las imágenes.

Por último, pero no menos importante, se encuentra la descripción de la encuadernación, que también aporta información valiosa sobre la historia de vida del objeto, como lo veremos más adelante. Hasta aquí se tendría una descripción catalográfica.

Añadimos a estas propuestas la labor de transcribir el texto. Esto nos resulta fundamental, primero, porque es una herramienta que nos servirá en el manejo de la información, independientemente de que existan o no ediciones previas, ya que algunas veces las ediciones que circulan no toman en cuenta el orden de los folios, presentando los textos a línea tirada, o también suelen intercambiar el lugar de las imágenes o suprimir información u hojas en banco. Luego, porque creemos que este ejercicio acerca al investigador con el objeto de estudio, identificando las huellas del autor, sus faltas, titubeos, enmiendas. Y, finalmente, porque es un recurso que podría trabajarse para proponer una edición comentada de la obra. Es a partir de esta fase cuando se entra de lleno al estudio codicológico de la obra

Por su parte, al esquema de representación de fascículos propuesta por Elisa Ruiz, añadimos la policromía, para diferenciar las filigranas presentes a lo largo del documento, ya que los colores pueden ayudar a visualizar y entender, entre otras cosas, la relación entre el salto de un cuaderno a

otro con el cambio de las temáticas; también la inserción anómala de un papel puede sugerir distintos momentos de producción o bien enmiendas a la obra.

1.3.3 Historia del arte

Porque es una máxima constante que nadie ve

lo que son las cosas si no sabe lo que debería ser.

Ernest Gombrich

Aunque el estudio codicológico contempla la descripción del aparato icónico de las obras —y muchas veces se trata de trabajos exhaustivos dedicados al tema—, no tiene en sus objetivos primarios y, por ende, en su metodología el estudio de las imágenes, mucho menos el trato del libro como obra de arte en sí. Es por ello que promovemos la inclusión de la historia del arte, y sus metodologías, como disciplina que puede sumar esfuerzos en esta tarea.

La primera metodología que enunciamos es la de Erwin Panofsky, quien define a la iconografía como “la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto distinto de su forma” (Panofsky, 1989: 3). En esta propuesta, la interpretación tiene tres niveles de aproximación, aunque en la práctica suelen mezclarse. Para el autor, el objeto de estudio tiene un contenido temático primario o natural que puede ser fáctico (identificado únicamente a partir de la experiencia práctica) y expresivo (que surge con la sensibilidad, es decir, los matices psicológicos emanados); luego está el contenido temático secundario o convencional, constituido por el mundo de las imágenes, historias y alegorías, en el que se requiere una familiaridad con las costumbres y tradiciones culturales; finalmente, se halla un significado intrínseco o contenido que constituye el mundo de los valores simbólicos.

No obstante, Panofsky se queda en un análisis narrativo, o sea, en el nivel temático de las obras, porque las descripciones que se hacen de los objetos no constituyen la obra en sí, sino su interpretación. En palabras de Michael Baxandall: “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros —o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal” (Baxandall, 1989: 15). Lo anterior se ejemplifica con la emblemática obra de René Magritte titulada *Ceci n'est pas une pipe*. La premisa anterior se extrapola a las imágenes que aquí estudiaremos, las cuales, adelantamos, las hay que son mapas, láminas botánicas y pictografías mesoamericanas. Lo que nos interesa de ellos, además de la descripción y composición de sus elementos constitutivos, es tratar los antecedentes

que las definen, por ejemplo, la apropiación de modelos previos, las tecnologías y materiales utilizados, así como las corrientes de pensamiento que subyacen a la pieza.

Retomando a Baxandall, también hace una crítica al concepto de “influencia”, que considera “una maldición de la crítica del arte”, ya que supone la pasividad del agente como reproductor mecánico de elementos y que requiere únicamente, por parte del historiador del arte, el rastreo a través de la historia de la fuente primigenia. Por eso propone el empleo de otros términos como son: inspiración, apropiación, adaptación. Para nuestro caso, preferimos la utilización de la palabra *préstamo*, que será la que emplearemos a lo largo del estudio.

Por su parte, Carlo Ginzburg, en su artículo dedicado al problema en la metodología que emplea la historia del arte para estudiar sus objetos, hace un seguimiento desde Aby Warburg a Ernest Gombrich. Resulta para nosotros fundamental este análisis dado que una de nuestras intenciones es estudiar los libros manuscritos como si fueran un monumento; lo que veremos es cómo cada uno de los teóricos que presenta Ginzburg pone especial atención a una u otra parte para el análisis artístico.

Arranca con Warburg, quien introdujo el concepto de *Pathosformeln*, entendido como las “representaciones de mitos que la Antigüedad ha dejado como testimonios de estados de ánimos convertidos en imágenes en las cuales las generaciones posteriores [...] buscaban huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana” (Ginzburg, 2008: 60).

De acuerdo con Warburg, había que trascender el análisis de las piezas desde el aspecto meramente estético: “por un lado, había que considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuere cual fuese su tipo y nivel, capaces de iluminar su génesis y significado; por el otro, la propia obra de arte, y en general las representaciones debían interpretarse como una fuente *sui generis* para la reconstrucción histórica” (Ginzburg, 2008: 61-62). Es decir, Warburg considera que la obra en sí se convierte en un testimonio y que para recrear el *Pathosformeln* es necesario hacer coincidir otros documentos (como fuentes literarias, cartas, programas) con la realidad histórica.

Sobre eso, Ginzburg señala que hay que tener especial cuidado de no caer en una posible circularidad interpretativa, es decir, que se busque en la obra lo que ya se sabe de antemano, forzando de ese modo a ver lo que uno quiere. Entonces, los documentos y las obras deben ser considerados como testimonios que aportan a su interpretación, pero ninguno debe ser leído literalmente, sino que deben ser revisados. En ese sentido, en una serie de pintura de castas, de la que tenemos un ejemplo en el manuscrito de O’Crouley, tendría que cuestionarse sobre la vigencia de la vestimenta de los representados en la época en que se manufacturó, pues, de otra manera, podríamos pensar que la ropa corresponde a la usanza del siglo XVIII.

Hasta aquí, lo que se ha revisado tiene que ver específicamente con el arte pictórico y escultórico, en nuestro caso, los libros manuscritos son vistos como documentos y sus textos como fuentes textuales. Será nuestro deber, en su momento, sostener que estos objetos pueden ser tratados también como monumentos, no sólo estudiando las imágenes que contienen sino como artefactos artísticos en su totalidad.

Regresando al texto, Ginzburg introduce los trabajos de Erwin Panofsky y Fritz Saxl, quienes trabajaron juntos en una serie de artículos donde intentaron reconstruir el periodo del Renacimiento como ya lo había hecho Warburg previamente. Si bien se entendía que este periodo representaba una ruptura con la mentalidad medieval, Panofsky y Saxl llegaron a conclusiones mucho más profundas: “el redescubrimiento de lo antiguo, y en especial de las “formas” de la Antigüedad clásica, implica la conciencia precisa de la distancia cultural entre el presente y el pasado, es decir, en pocas palabras, la fundación de la conciencia histórica moderna” (Ginzburg, 2008: 57).

Sin embargo, ese salto en el análisis iconográfico al estilo Panofsky queda muy lejos de poder dar cuenta de toda una “conciencia histórica” que un determinado periodo puede tener sobre sí. La crítica de Ginzburg queda apuntada de la siguiente manera:

Solo queremos decir que, para quien quiera considerar a las obras de arte y, en general, a los testimonios figurativos como una fuente histórica *sui generis*, en muchos casos el análisis iconográfico puede resultar insuficiente; se impone, entonces, el problema de la relación entre los datos iconográficos y los datos estilísticos, y de la importancia de estos últimos para los fines de una reconstrucción histórica general (Ginzburg, 2008: 69)

Por último, el artículo de Ginzburg trata a Ernest Gombrich, otro teórico perteneciente al Instituto Warburg, pero que vino a introducir otros términos y visones al análisis artístico, principalmente, desde su postura como psicólogo. Para Gombrich, “la obra de arte no debe ser considerada ni un “síntoma” ni una “expresión” de la personalidad del artista, sino el vehículo de un mensaje determinado, que puede ser entendido por el espectador en la medida en que este conozca las alternativas posibles, el contexto lingüístico en cuyo marco se sitúa el mensaje (Ginzburg, 2008: 81). La sentencia anterior deja ver un elemento que no había sido considerado con anterioridad: el del espectador como agente mediador en la interpretación de la obra, donde éste debe tener un ojo ejercitado y es aquí en que se mueven los recuerdos y las experiencias.

Según Gombrich, los artistas no copian la realidad, sino que reproducen esquemas, es decir, los pintores recuperan las formas anteriores de representación. Este autor basa su hipótesis en la observación de errores en los cuadros que se repiten constantemente. La repetición de los esquemas explica la estabilidad de los estilos. En ese sentido, el cambio estilístico, según Gombrich, se dará por el cotejo que el artista hace de sus esquemas con la realidad.

Gombrich había terminado por acentuar al extremo la importancia de la tradición en la historia del arte, demostrando que la representación pictórica de la realidad se hace posible, en términos literales, por la existencia de otras obras de arte y, en consecuencia, establece como finalidad, más predominante, exclusiva, de la historia del arte la reconstrucción de los vínculos y de las relaciones de dependencia o de contraposición que unen entre sí a las distintas obras de arte (Ginzburg, 2008: 91).

Entonces, para Gombrich, el quehacer de la historia del arte es rastrear los préstamos esquemáticos en otros cuadros, mientras que, para Saxl y Panofsky, es establecer la relación entre las obras y otras ramas del quehacer humano como la historia, la política o la religión.

Gombrich, además, habla de un concepto fundamental, que es la función de la obra de arte. Ese elemento determina la forma, convirtiéndose en un agente que posibilita los cambios estilísticos; es decir, dependiendo de quién manda a hacer la obra, dónde se va a colocar o a qué público está dirigida, es que la obra adquiere una forma determinada. Un ejemplo de ello es la pintura en los retablos, en que su tamaño se supedita a los respectivos espacios que ocupará en el conjunto final.

Para nuestro caso, hemos hecho coincidir algunos de los postulados hasta aquí discutidos en función del nivel de análisis. Por ejemplo, hemos retomado la propuesta de Panofsky en el análisis iconográfico de las imágenes del libro, aunque también hemos estudiado la forma y función que las láminas tienen en la obra en general, así como la relación que se establece entre el texto y las imágenes.

Regresando a Baxandall, puntualiza varios aspectos a tener en cuenta en la configuración del arte y retoma, así, la importancia que en el siglo XV tenían los clientes, mecenas y todo el aparato que sostenía el mundo de la pintura como agentes activos donde el pintor en sí representaba un eslabón en esta cadena comercial. Y dice:

Un cuadro del siglo XV es el depósito de una relación social. De un lado estaba un pintor que realizaba un cuadro, o por lo menos supervisaba su realización. Del otro lado había alguien que le había pedido que lo hiciera, había aportado fondos para ello y, una vez hecho, calculaba utilizarlo de una u otra manera. Ambas partes funcionaban dentro de instituciones y convenciones —comerciales, religiosas, perceptuales y, en el más amplio sentido, sociales— que eran diferentes de las nuestras e influían en las formas de lo que estas partes hacían juntas (Baxandall, 1978: 15).

Sabemos, gracias a los programas o contratos que se entregaban a los pintores, cómo los mecenas definían en gran medida las formas, figuras e, incluso, paletas de color que los cuadros debían tener; además, el presupuesto también lograba definir el aspecto final de las obras, pues no es lo mismo

poder costear un lapislázuli o un dorado que materiales menos lujosos. Una frase define cabalmente la idea: “los cuadros son, entre otras cosas, fósiles de la vida económica” (Baxandall, 1978: 16). Si bien compartimos la premisa, no debemos olvidar el señalamiento de la circularidad que ya apuntaba Ginzburg; por ejemplo, si se tiene un contrato donde se especifiquen las dimensiones, la composición y los materiales que un comitente quiere en una obra, podría darse por hecho que lo que dice el documento corresponde fielmente con la obra, sin considerar que el autor podría desatender alguna indicación, como podría ser el cambio de materiales por unos de menor costo.

Las ideas del mecenazgo y su influencia en las obras están bien documentadas, y los libros impresos e, incluso, los manuscritos medievales también están llenos de ejemplos. Sin embargo, queremos señalar cómo los manuscritos de autor del siglo XVIII no cumplen con esa característica, y el dinero, los materiales, los contenidos y las imágenes los define el propio autor.

Para terminar, Baxandall, que nos habla de la noción del ojo de la época, comienza explicando el funcionamiento de la vista desde la entrada de la luz y la recepción en los conos y bastones; luego, en la corteza cerebral, el proceso se individualiza, pues los datos se interpretan en relación con la experiencia previa, claro que muchas nociones son semejantes entre unos y otros individuos, aunque por supuesto hay otras diferencias sustanciales. Para el autor, hay tres aspectos que deben tenerse en cuenta a la hora de entender un cuadro: en primer lugar, la convención representativa, es decir, reconocer que uno está frente a una imagen y que, aunque es bidimensional, intenta ser otra cosa más que líneas o manchas de colores. Después, se encuentran las habilidades interpretativas, o sea, el bagaje con que cuenta el espectador para discernir la obra o la capacidad para distinguir ciertas formas. Finalmente, está toda la información y las experiencias del observador.

Parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre esas variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que aporta hacia el tipo de objeto artificial visto (Baxandall, 1978: 60)

Toda la información hasta aquí enunciada nos es relevante a la hora de interpretar el aparato iconográfico, porque, como veremos, el análisis e interpretación no serán los mismos para todas las láminas. Por ahora, las ideas de Gombrich sobre forma y función, que también retoma Baxandall, nos serán de utilidad. También se problematizará en torno a las ideas de “mentalidad de la época”, fuertemente criticada por Gombrich y Darnton; y al ojo de la época, idea que retoma Baxandall, donde se incluyen las experiencias y la fisonomía del individuo, así como la iconografía y sus niveles de análisis que propone Panofsky.

1.4 Triangulación de metodologías

Con estas formas de aproximación podemos definir un método de estudio que a continuación presentamos:

1. Selección de objetos. Para escoger los manuscritos hemos realizado una búsqueda en los catálogos de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de México, en especial sobre libros que fueran autógrafos del siglo XVIII y que trataran el tema de la Nueva España y estuvieran ilustrados.

La primera fuente de consulta fue el *Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional* de Julián Paz, en la segunda edición de 1992 aumentada. Así fue como seleccionamos el libro de Pedro Alonso O'Crouley. Para el caso del libro de Diego García Panes, los catálogos no nos ayudaron como esperábamos; sin embargo, consultamos con el encargado del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Alberto Partida Gómez, a quien agradecemos su orientación, el cual nos recomendó dos obras, una de ellas no tenía ilustraciones, aunque trataba el tema, y la segunda eran los diez volúmenes del *Theatro* de García Panes.

2. Búsqueda de información. Posteriormente se hicieron búsquedas en distintas bases de datos para identificar trabajos que hubieran abordado de alguna manera los manuscritos seleccionados, con la intención de conformar la historiografía del documento, poniendo atención a las biografías que tratan sobre el autor, así como la fortuna de los manuscritos.

Algunas de las bases de datos consultadas fueron las siguientes:

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de México

Catálogo Cisne (UCM-AECID)

Catálogo de tesis de doctorado TESEO

Catálogo de tesis TESIUNAM

Catálogo LIBROUNAM

Dialnet

Portal de Archivos Españoles (PARES)

Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS)

Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

3. Estudio de los manuscritos originales. Se procedió a consultar los materiales para poder completar la ficha de descripción. La ficha nos ayuda a recopilar la información más relevante (ver anexo, ficha de descripción, p. 371). En el caso del manuscrito de O'Crouley, sólo contamos con dos días, mientras que para el de García Panes, quince días.
4. Lectura y transcripción de los textos, ya sea parcial o totalmente. La lectura que se haga del libro debe ir dirigida a responder las preguntas que hemos planteado como nuestros objetivos específicos; poner atención en nombres, fechas y todo aquello que nos ayude a resolver momentos de creación, formas de lectura, públicos a los que va dirigido o incluso historia de vida del libro. Por otro lado, consideramos que la transcripción, independientemente de que un texto ya cuente con ediciones modernas, es un paso indispensable que posibilita sensibilizarse con el documento y que nos pone alerta en los detalles, pero, además, el producto electrónico que obtenemos se convierte en una herramienta que nos ayudará cuando se busquen fuentes literarias o se intente relacionar los contenidos con los materiales. En el caso del manuscrito O'Crouley, fue transcrito en su totalidad, apoyándonos con el facsímil; para el García Panes, sólo transcribimos algunos de los textos explicativos.
5. A la par de las transcripciones se elaboran listados nominales que después nos ayudaron a formar glosarios, y con esos nombres realizamos búsquedas para ir rastreando fuentes y préstamos literarios y/o artísticos.
6. Conformación de esquemas de representación de fascículos y búsqueda de filigranas, en diversos catálogos. Estas dos herramientas nos permiten establecer relaciones entre la forma en que se fue construyendo la obra con los contenidos; por ejemplo, el final de un fascículo coincide con el final de un capítulo o tema tratado, la ausencia de un folio o un folio en blanco con ausencia de información.
7. Las fichas de descripción abren los temas a tratar y se profundiza en ellos. Uno de los más fecundos fue el que se refiere a la materialidad del soporte, es decir, el papel, sus filigranas y la composición de fascículos. Por otro lado, dada la variedad de las temáticas ilustradas, fue necesario reconocer el panorama que se refiere a cada uno, por ejemplo, los estudios sobre las pinturas de castas, cartografía, estudios mesoamericanos, entre otros. En estos casos, se fue tratando cada tipología de ilustración para, finalmente, llegar a unas conclusiones sobre el aparato iconográfico.
8. Socialización del tema de estudio. Cabe señalar la importancia que ha tenido presentar avances de la tesis en eventos académicos, ya que los investigadores y colegas siempre suman

con sus observaciones, comentarios y críticas. Por último, queremos apuntar que el estilo de citación utilizado fue el sistema Harvard.

1.5 Estado de la cuestión

El libro se ha considerado un depositario de conocimiento y su estudio se ha centrado fundamentalmente en los contenidos, pero, como hemos apuntado anteriormente, la codicología y el giro material dentro de las artes han puesto el foco en la trascendencia que tienen conocer, definir y analizar las técnicas y los materiales con los que fueron articulados los libros. A continuación presentaremos una serie de apuntes relacionados con el concepto de materialidad, seguido del estado de la cuestión en el tema de libros ilustrados, libro de arte y libro de artista para, finalmente, definir el libro manuscrito ilustrado.

1.5.1 Materialidad

El estudio de los materiales y las técnicas de manufactura han tomado un auge en los estudios más recientes del libro antiguo, gracias a disciplinas como la restauración y conservación patrimoniales, que tratan a los libros con metodologías radiográficas y hasta moleculares. A través de ello se busca recrear las formas de producción y determinar los materiales utilizados, con el fin último de intervenirlos o estabilizarlos; también, los resultados de estos estudios han permitido a otras disciplinas como la bibliotecología, la historia y la historia del arte poder acercarse a sus campos de conocimiento con nuevos indicios que, si se permite decir, otorgan una cierta rigurosidad a las hipótesis.

Este “giro material” como categoría estética se debe en gran medida al cuestionamiento surgido desde las vanguardias en el siglo XX. De acuerdo con Monika Wagner (2015), es un concepto cargado de un simbolismo filosófico por su emparejamiento conceptual al de “forma”, donde el material es parte de una relación recíproca entre la forma y la idea, es decir, proporciona la sustancia principal para la creación artística. De acuerdo con la autora, el debate sobre la materia se debe en gran medida a la exposición de François Lyotard, *Les Immatériaux*, acaecida en París en 1985. Allí hubo un cuestionamiento sobre cómo el desarrollo tecnológico cambia la percepción sobre la materialidad de las cosas, aunque Wagner señala que en ese momento la discusión se quedó únicamente en las imágenes generadas por las tecnologías de la información, pero sentó las bases para su problematización.

Antes de ello la materia tenía un sentido negativo en el debate estético, y sólo se entendía como portadora de información que debía ser trasformada por el ingenio artístico; es por eso que las expresiones artísticas, tanto verbales como musicales, eran percibidas como artes liberales superiores, por su independencia del material físico (Wagner, 2015: 26-30).

En ese sentido, dentro de la cultura libraria, los materiales también han podido periodizarse para el análisis, catalogación y diferenciación de los libros antiguos y modernos; Fermín de los Reyes (2005) hace un recuento de esas características al advertir cómo la perspectiva de la bibliografía material supone la identificación de los materiales para la comprensión y distinción del libro. Una línea de investigación es la de las ediciones críticas que estudian la relación entre el libro impreso y el texto originalmente escrito por el autor. También influyen los procesos de elaboración que pueden ser artesanales o mecánicos y cuyo resultado marca la diferencia entre unos productos y otros. Ejemplo de ello es la elaboración del papel que pasó de ser artesanal y con materiales como el algodón, el cáñamo y el lino, a ser mecánico, con pulpas a base de maderas o la composición de la página que pasó de la acomodación de los tipos móviles a la linotipia y posteriormente mediante fotocomposición (Reyes, 2005). Además, el libro visto como objeto bibliográfico, apunta el autor:

se diversifica en los formatos, la disposición de sus elementos textuales (variedad tipográfica, disposición en columnas) y decorativos e ilustrativos (más abundantes y variados en cuanto a su técnica de elaboración, en los contenidos y en su presentación, [...] en rústica y de lujo, para una misma obra. Su estética varía al compás de los movimientos artísticos y literarios [...] Una variación importante es la derivada del sistema de entregas, que puede producir alguna alteración formal (Reyes, 2005: 45).

En la misma línea, Roger Chartier (2006) entiende la materialidad como la relación que se establece entre un usuario y un objeto bibliográfico concreto. El libro trasciende la textualidad, pues las diversas ediciones, emisiones y ejemplares de una obra se convierten en objeto de estudio del que no se puede desligar la obra original, como ya señalaba Fermín de los Reyes. En su artículo, Chartier deja claro que no existe tal “pureza de la idea” que tanto se pretende alcanzar, sino que el texto va cobrando diversos significados y añadiendo otros en función del soporte que lo contiene:

Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones que impusieron a los textos las preferencias, los hábitos o los errores de quienes los copiaron, compusieron o corrigieron no destruye la idea

de que una obra conserva una identidad perpetuada, inmediatamente reconocible por sus lectores u oyentes (Chartier, 2006: 2).

De los Reyes trata el tema de la materialidad del libro, fundamentalmente en el impreso, mientras que la argumentación de Chartier va en el sentido de la comparación entre diversas unidades bibliográficas de una misma obra. No obstante, para los libros que no llegaron a las prensas, la realidad material no sólo otorga un cariz al texto, sino que su valor radica precisamente en esa unicidad. Es decir, si la materialidad del libro impreso es indisoluble al texto que contiene y le confiere unas características que determinan la recepción del usuario, en el libro manuscrito esta realidad material alcanza valores tan elevados como que no se puede encontrar en ningún otro documento bibliográfico, y de ahí su importancia.

Si el concepto de materialidad se relaciona con valores estéticos en las obras de arte, como lo sugiere Wagner, y con las relaciones entre usuarios y objetos bibliográficos, como afirma Chartier, entonces podemos transpolar esos conceptos al quehacer propio de la codicología, porque, mientras que la codicografía únicamente hace el examen físico de los códices, la codicología se encarga del estudio de la materialidad del libro manuscrito. Mientras que aquélla trabaja la materia, ésta estudia su materialidad.

El presente trabajo parte de la premisa de que los materiales suponen el valor del libro, pero no se queda ahí, sino que enmarca dichos valores en un entramado histórico y biográfico, relacionando los diversos agentes que participan en la realización de la obra, por lo que los resultados no únicamente hablan de un objeto concreto, el libro de Pedro O'Crouley o el de García Panes, también de la historia cultural que encierra la producción de cada uno de esos manuscritos.

1.5.2 El libro manuscrito

No pretendemos aquí hacer un examen pormenorizado de la historia del libro manuscrito, sólo presentaremos unos apuntes que consideramos relevantes para nuestra discusión. Por un lado, iremos viendo el surgimiento del libro manuscrito y del autógrafo, y por otro, señalaremos los cambios formales, el uso y los públicos a los que se han dirigido las obras, con la intención de hacer evidentes aquéllos que el manuscrito del XVIII recuperó, para, finalmente, tratar de tipificar un género de autógrafo precursor de los libros de artista.

De acuerdo con Elisa Ruiz, el rastreo de los vestigios de los libros se hace complejo, algunos de los más antiguos lo sitúan en Grecia en el siglo IV a. C y que, como cualquier novedad tecnológica, sufrió un rechazo inicial frente a la tradición oral de la transmisión de la palabra.

En primer lugar se plantea el problema de la primera redacción hecha por el autor. Aquí los testimonios se bifurcan en función del género literario. Los prosistas acostumbraban, generalmente, *a dictar de viva voz* sus obras. Esta práctica tiene su razón de ser: el ritmo de las palabras y la cadencia de las frases eran una de las mayores preocupaciones del escritor. Los criterios acústicos todavía predominaban sobre cualquier otro valor. Ésta era aún una literatura de corte oral, creada con vistas a una fruición auditiva. No en vano abundan las lecturas públicas y las recitaciones privadas de un lector —generalmente esclavo y/o pedagogo— a su amo (Ruiz, 1988: 266).

Los libros en la antigua Grecia y luego en Roma, aunque objetos costosos, eran accesibles; sin embargo, con la hegemonía cristiana tanto la labor de confeccionarlos como el público receptor eran todos de un mismo círculo. No fue hasta la apertura de las universidades que los libros nuevamente se abrieron a públicos diversos y, con ello, las temáticas se multiplicaron. Durante esos años los libros manuscritos siempre fueron objetos valiosos, algunos verdaderamente fastuoso, aunque no eran vistos como artefactos artísticos, ya que el concepto de obra de arte y el de artista son moderno, tienen su génesis en el Renacimiento. Antes de ello, el arte tenía que ver con la presteza y técnica de las cosas manufacturadas con calidad.⁷

Petrucci ubica el primer libro autógrafo en el siglo XI. Se trata de las *Historiae* de Richero, monje de Saint-Remi, alumno del futuro papa Silvestre II. Entre ése y el siguiente siglo aparecieron las compilaciones historiográficas que, si bien tienen varias manos, la firma de un autor representaba la veracidad de lo narrado, como indica Petrucci:

Porque esas compilaciones reflejan su naturaleza esencialmente documental, memorial y probatoria; de igual modo que los documentos, debían presentar una alta tasa de autenticidad, y ésta deriva sólo del hecho de ser transmitido en originales en los cuales fuese evidente la participación autógrafa del autor del texto; única garantía indiscutible frente a cualquier contestación (Petrucci, 2011: 55).

Pero con la introducción de la imprenta de tipos móviles, el mundo del libro manuscrito también se vio afectado, aunque cabe decir que en un primer momento los impresos emularon a aquéllos de los que retomó tanto el aspecto físico externo como el sistema gráfico y textual. Ya superada la inicial dificultad de aceptación en la mecanización del libro, los impresos abastecieron las exigencias librarias de la época y el manuscrito quedó, al menos cuantitativamente hablando, en un segundo plano.

⁷ Muchos de estos libros de belleza invaluable se conservan precisamente porque fueron poco utilizados, algunas veces sus propietarios ni siquiera sabían leer y su función parecía más la de embellecer una habitación o dar estatus; eran una especie de libro-objeto, libro-escultura, conceptos que veremos más adelante.

De acuerdo con Roger Chartier (2001), los manuscritos sobrevivieron a la empresa de tipos móviles, principalmente, porque había autores que consideraban que sus obras podían sufrir alteraciones sustanciales al ser entregadas a los impresores cuando en sus talleres podían, por error o deliberadamente, cambiar los textos originales. El mismo autor señala que el libro manuscrito que más circulación tuvo fue el libreto teatral y también, aunque en menor grado, las copias que se utilizaban por los cajistas para componer las páginas, tarea asignada a calígrafos profesionales.

Para Armando Petrucci, los manuscritos después de la imprenta presentaron tres posibles formas:

la producción y circulación del libro manuscrito se mantuvo hasta el siglo XVIII, y a veces incluso más, en tres niveles diversos. El primero, aunque numéricamente es el menos relevante, está representado por el del códice de dedicatoria, de homenaje, de celebración y de agasajo, caracterizado por el cuidado de la ejecución, confiada a artesanos especializados, por el uso no excepcional del pergamino, por el recurso a escrituras de imitación como la humanística redonda o la itálica cursiva y por la ornamentación miniada [...] El segundo nivel, correspondiente a una función cultural en modo alguno desdeñable, está representado por el manuscrito que reproduce obras cuya difusión ha sido vetada, tanto su impresión como su comercio. Confiado normalmente a copistas profesionales, pero de educación escrituraria administrativa, no propiamente caligráfica, este tipo de manuscrito no tiene las características lujosas del modelo anterior: carece de ornamentación, utiliza papel, está escrito con cursivas rápidas, aunque ordenadas y comprensibles. [...] Es, tal vez, el tercer nivel el que alcanza una mayor autonomía tipológica y funcional. Me refiero concretamente al libro manuscrito que durante la época moderna, del *Cinquecento* al *Ottocento*, se produjo en los ambientes relegados a los márgenes de la cultura escrita oficial, y que, a veces, constituye un testimonio relativamente directo de la cultura de las clases subalternas; manuscritos que contienen cañamazos de la comedia del arte, colecciones de oraciones y de textos mágicos, recetarios, textos poéticos o dramáticos populares, tales como alabanzas, cantares, maggi, etc. Los únicos elementos que relacionan dichos productos entre sí son la tosquedad del aspecto y la pobreza de la ejecución (Petrucci, 2011: 42-42).

De acuerdo con el autor, los manuscritos o bien fueron de un gran lujo que funcionaban como obsequios o encargos⁸ de gran valor y que estaban destinados a públicos muy restringidos, o los había que eran copias de obras censuradas cuya principal característica era la pobreza de sus materiales. También Petrucci refiere otra categoría variopinta en cuanto a la temática tratada, es decir, misceláneas que de igual modo, carece de fineza en el objeto resultante. Creemos, sin

⁸ Nos referimos a los libros de coro que se hicieron por encargo justamente en los siglos XVI al XVIII. En algunos de ellos aparecen las firmas de sus creadores musicales y plásticos o iluminadores. Sin duda, este tipo de obra ocupa un lugar interesante en la historia del libro manuscrito ilustrado.

embargo, que existe una tipología de libro que no ha sido mencionada por estos autores: nos referimos a manuscritos que no necesariamente funcionan como alhajas u objetos suntuarios destinados a embellecer habitaciones u ostentar riqueza, pero que mantiene la calidad de sus materiales y el cuidado en los contenidos. Libros que recuperaron las formas del impreso, emulándolos en la disposición de sus contenidos, con portadas, preliminares, índices, entre otros elementos, como la composición de la página, o, incluso, empleando una caligrafía parecida a la tipografía.

Estos libros son dirigidos a un público restringido, cuyo alcance es el autor y, cuando mucho, sus allegados. Los propósitos y contenidos pueden ser diversos, pero los hermana el cuidado que se ha procurado, así como una hegemónica participación en la confección del objeto final por parte de su autor, un manuscrito hecho para su propio deleite.

Los libros con estas características han sido descritos como libros objeto o libros de artista; sin embargo, la definición abarca libros hechos en el siglo xx y la mayoría han pasado por la prensa. Fundamental es la inclusión de imágenes y no sólo texto. Por eso, en el siguiente apartado veremos la evolución de la imagen dentro del libro y los conceptos y diferencias entre libros ilustrados, libros de arte y libros de artista. Finalmente, distinguiremos el que atañe a nuestro interés, el manuscrito autógrafo ilustrado.

1.5.3 El libro ilustrado, libro de arte, libro de artista

En este capítulo intentaremos definir lo que son cada uno de estos tipos de libros, marcar sus diferencias y similitudes, e indicar qué tipo de libros son los autógrafos que trabajaremos en los siguientes capítulos.

La historia del libro ilustrado, prácticamente, es tan antigua como la escritura misma y se han documentado casos en rollos de papiro; pero, como bien señala Alberto Balil, fue con la introducción del códice (fechado aproximadamente en el siglo I d. C.) que se potenció y facilitó el trazo pictórico. La revolución de este formato para la ilustración del texto puede ser comparada con la invención de la imprenta de tipos móviles y, como ocurrió también cuando se recuperaron las formas del manuscrito en los albores del impreso, “no es de extrañar que escribas e ilustradores adoptaran en el códice las modalidades propias de la ilustración de rollos de papiro” (Balil, 1961: 277). El mismo autor asegura que las obras literarias fueron, con más frecuencia, ilustradas y, en menor caso, las de carácter científico, hecho que se invirtió en la Edad Media.

Precisamente, en este último periodo los manufactureros eran los monjes, aunque estaba bien diferenciada la labor del escriba y del iluminador. En ese sentido, Elisa Ruiz asegura que en la

empresa pictórica de los libros no fue raro que los pintores de gran formato sobre tabla también realizaran el trabajo de la miniatura, entre ellos Jan Van Eyck y Giotto (Ruiz, 1988: 291).⁹

Con la introducción de la imprenta la materialidad del libro se modificó, aunque en su primera etapa recuperó las formas del manuscrito; por ejemplo, se dejaron en blanco los espacios que contenían las letras capitulares que posteriormente eran miniadas por los artistas dedicados a esa labor. Sin embargo, la xilografía y luego la calcográfica aportaron no sólo la facilidad y bajo costo de la ilustración grabada, sino que además alcanzaron verdaderos grados de belleza.

Uno de los primeros elementos paratextuales que aportó la imprenta fue la inclusión de las portadas que, desde el último cuarto del siglo xv, ya presentaban decoración; acompañan también los frontispicios y los retratos que pueden ser del autor o del personaje al que va dedicada la obra (García, 1997). Cabe señalar que todos ellos beben de la iconografía propia de las artes, tanto de la arquitectura, para hacer las portadas, como de la pintura, para el resto del aparato iconográfico, y se modifica en función de los cambios en las formas de representación en dichas disciplinas, es decir, que el libro siempre fue un conductor del mundo artístico, y los grabados llevaron la pintura europea a la Nueva España y viceversa. Milagros García (1997) añade al listado del aparato iconográfico presente en los libros impresos del siglo xvii los escudos nobiliarios; además, afirma que los libros literarios y humanísticos no solían estar ilustrados, no así los de carácter científico y técnico que necesitaban de ellas para la aclaración de los conceptos.

Mención especial merece toda la literatura emblemática, que hermana como ningún otro género la relación entre el texto y la imagen, y se configura mediante tres elementos: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*, es decir, título, imagen y un texto explicativo o epigrama, que tiene su génesis en el conocido libro *Emblematum liber* de Andrea Alciato, impreso en 1531 (Zafra, 2019: 86).

Este género de libros supera los mil títulos que, considerando las distintas ediciones de cada uno, ha alcanzado el millón de ejemplares (Sebastián, 1995: 15). El lenguaje emblemático también se manifestó en otras disciplinas artísticas, especialmente en la pintura, aunque lo mismo se halla en la escultura y arquitectura. De acuerdo con Santiago Sebastián, el periodo renacentista encontró en este lenguaje una manera de recuperar la antigüedad clásica, de entenderla e, incluso, de emparentarla con la cultura egipcia; además, rastrea las fuentes textuales en los epigramas de Marcial, los libros de Petrarca y también en la sabiduría popular mantenida tradicionalmente en proverbios o refranes (Sebastián, 1995: 15-41).

⁹ Para un minucioso recuento de los trabajos que han estudiado la relación del texto y la imagen en el libro medieval, consultar el texto de Marta Haro (2016), donde se definen las diferenciaciones de la ilustración a lo largo del tiempo, su función, los distintos sistemas de ornamentación, la relación histórico-social, ahondando en los comitentes y receptores. Es interesante que en este monográfico que comienza con los manuscritos pasen a los impresos incunables y que no haya ejemplos que traten la relación del texto y la imagen de manuscritos después de la imprenta.

Cabe advertir que la relación no siempre fue acertada. Incluso, hubo libros de emblemas que circularon sin la *pictura*. Lorenzo Pignora asegura que las ilustraciones de la *Emblematum* de Alciato incurrieron en el error, pues no fueron supervisadas por el autor, sino dejadas a la invención de los grabadores (Sebastián, 1995: 40). En ese sentido, la relación se escindía, aunque con el paso del tiempo los tópicos pictóricos trascendieron y se afianzaron en el imaginario artístico. Tal relación es concebida por Fernando de la Flor como la estructura misma de un oxímoron: “La palabra fija [...] una cierta diáspora y dispersión del sentido que se encuentra en la imagen: se trata de combatir por todos los medios el terror de los signos inciertos” (Flor, 1995: 285). El texto circunscribe y da dirección a la interpretación de la imagen, la cual está cargada de significados que arrastran de otras representaciones que la anteceden.

Para Minerva Anguiano, las ilustraciones anteriores al XVIII tenían un sentido didáctico y teológico. Posteriormente, con el auge de los libros científicos, las imágenes entablaron una estrecha relación con el texto en un ir y venir de entendimiento mutuo (Anguiano, 2014). Coincidimos con la autora al señalar la función didáctica de la imagen en los libros filosóficos y teológicos; sin embargo, consideramos que la fecha de la introducción de la ilustración científica debería ser más temprana, y añadimos que su función trasciende la de ejemplificar el texto. En algunas ocasiones la imagen era el conocimiento mismo de la disciplina. Estamos pensando en los libros de medicina, botánica o microbiológica.

De la misma manera, Francis Haskell hace referencia al libro de arte como aquel que combina el texto y la ilustración, y sitúa su origen a comienzos del XVIII, con la creación de la obra de Pierre Crozat, *El Recueil d'estampes...*, impreso en París entre 1729 y 1742; el autor afirma que la importancia de esta obra radica en que fue concebido como un libro-unidad y no como colección de ilustraciones o estampas sueltas. Considera que la clasificación de las estampas bajo el asiento del autor de la imagen y no sobre el tema que representa es un avance significativo en la concepción de los libros de este género (Haskell, 1987: 17-24).

En el mismo tenor, pero sugiriendo una génesis más tardía, Giorgio Maffei indica lo siguiente:

A finales del siglo XIX ya se presiente un libro que no es única y exclusivamente un libro ilustrado hasta la extenuación estética, sino una esencial y analítica entidad en la cual las características visuales, la particular composición tipográfica, los propios espacios en blanco y hasta el formato son inseparables del contenido. Libro no ya como soporte de una operación artística, sino como objeto de arte en sí mismo (Maffei y Maderuelo, 2014: 13).

El autor sugiere que el primer libro de artista es el de Stéphane Mallarmé, precursor de las vanguardias que desacralizaron y redefinieron el libro tradicional, potenciando la ilustración que,

hasta entonces, se subordinaba al texto para hacer partícipe al lector que también se convierte en espectador (Maffei y Maderuelo, 2014: 14).

Hablando de la relación entre el texto y la imagen, Javier Maderuelo afirma que los libros de autor rompen con esta dicotomía, porque, de hecho, se configuran como un solo producto, indivisible o difícilmente separables. Aquí sus palabras:

En los libros de artista se manifiesta un desplazamiento del campo de acción de las artes hacia otros ámbitos invadiendo lo plástico el terreno de lo poético y lo literario y, en sentido inverso, también se puede apreciar una contaminación de lo literario, y del mundo de la escritura en general, en la experimentación plástica. Así, desde el punto de vista formal, esto se ha hecho evidente en el interés por valorar el espacio bidimensional de la página, la forma y el volumen del libro, la presencia de colores y materiales diversos, el tipo y la textura del papel y otros elementos ajenos, en principio, a las prácticas de la imprenta y la encuadernación (Maffei y Maderuelo, 2014: 27-28).

Sin embargo, para Maderuelo, estas obras dejan de ser libros, y los define como objetos plásticos que adquieren la forma del libro. Funcionan, según esto, más como un pretexto para romper con la definición de obra artística única que sólo puede contemplarse, ya que los libros son objetos manipulables y reproducibles. Además de la relación indisoluble entre el texto y la imagen, los libros de artista requieren una estrecha relación entre el editor, escritor y artista plástico, donde son responsables desde el inicio hasta que se concreta el objeto artístico (Crespo, 2010: 14).¹⁰

Como podemos ver, son muchos los autores que intentan definir productos editoriales de diversa índole, cuyo eje central es la imagen. Por ello, Bibiana Crespo (2010) hace un intento por asentar la terminología que define las categorías que engloban libros ilustrados, libros de arte, libros de artista, entre otros. La autora considera que todos ellos pueden caer en el concepto Libro-Arte como denominación genérica y, de ahí, como subcategorías el resto de ellos.

El libro ilustrado es aquel que lleva inserto imágenes que en un mayor o menor grado acompañan el texto. Entre el siglo XIX y el XX hay un quiebre definitivo con respecto a las concepciones que hasta entonces se tenían del libro, y, con la participación activa de pintores y escultores, nace una nueva manera de concebir y entender la relación de las imágenes y el texto, surgiendo los denominados *Livre d'Artiste* o *Livre de Peintre*, que suponen una colaboración estrecha entre el editor, el escritor y el

¹⁰ Sobre la afirmación que Maderuelo y Crespo hacen de la ruptura en el siglo XIX con la concepción tradicional del libro, es importante señalar que, a lo largo de la historia del libro, se suscitaron diferentes momentos en que los impresores y las nacientes figuras de los editores participaron activamente en la elaboración de los libros como objetos de valor artístico, por ejemplo, Aldo Manuzio. Bodoni seleccionaba los materiales porque entendía la importancia de la disposición tipográfica en la asimilación de la obra. Lo mismo podemos citar a Aldo Manuzio.

artista plástico. Siguiendo con Crespo, el Libro de Artista es una subcategoría mucho más difícil de definir, pues es un:

enmarañado catálogo de objetos y piezas que adoptan la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por libro. Estas piezas pueden ser únicas, numeradas en series o ediciones limitadas; pueden estar realizadas a mano o impresas por cualquier técnica de reproducción mecánica. Pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo códex, el de acordeón, el de caja con hojas sueltas, el de rollo [...] pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista (2010: 16).

Dentro de las subcategorías que pertenecen al amplio espectro del Libro-Arte, se encuentran las Revistas y Manifiestos Artísticos surgidos en las vanguardias y que se convirtieron en vehículos para plasmar las ideas y los programas estéticos de la época; algunos ejemplos son el manifiesto futurista de Filippo Marinetti, publicaciones dadaístas como *Voltaire*, *Dadá* o *391*, así como *Littérature* de André Breton. Todos ellos son productos editoriales que tienen la intención de democratizar el arte.

Siguiendo con las subcategorías, se encuentra el Libro-Objeto, que son aquellos que tienen características escultóricas, es decir, tridimensionales. Las cajas de Marcel Duchamp son precursoras de este tipo. Aquí, además, entran otros dos ejemplos, los llamados Libro-Objeto Como un Todo, que son aquellos que recuperan la figura del libro y problematizan sobre él; y los Libro-Objetos Colección, o también conocido como Libro-Caja, en la que se insertan imágenes u objetos, como una compilación o pequeño archivo sobre un tema o persona.

Por otro lado, se encuentra el Libro-Instalación, que recupera elementos como la iluminación, la música y otros elementos escenográficos, que crea un ambiental con la intención de reproducir la experiencia lectora. No muy alejado de éste se encuentra el Libro-Performance: “Se trata de descubrir la capacidad del libro para actuar como espacio de performance, como performance y como espacio conceptual” (Crespo, 2010: 21). Finalmente, se encuentra el Libro-Electrónico, que se vale de los avances informáticos y que ahora mismo está creando su propia nomenclatura y conceptos como interactividad, hipertexto, realidad virtual o ciberespacio.

Recapitulando, lo que hemos visto en la historia del libro es la estrecha relación que texto e imagen han tenido desde sus inicios. En ese sentido, no es privativo del libro moderno ni aquel de las vanguardias; no obstante, la aparición de la imprenta supuso una ruptura en la técnica para ilustrar que, si bien tuvo en sus primeros años un proceso de préstamos, en el siglo XVI se afianza y se definen las formas de ornamentación e ilustración para cada tipología de libros impresos. El siglo XVIII, con el perfeccionamiento de las técnicas calcográficas y el auge de las disciplinas científicas, vio nacer y definió al libro ilustrado.

Visto de este modo, pareciera que el libro manuscrito desapareció en la configuración del libro ilustrado; sin embargo, existen antecedentes que nos hablan de su pervivencia y de la influencia que ejercieron en la génesis del libro de artista; la historiografía suele apuntar en esa lista a Francisco de Goya y William Blake (Crespo, 2014; Maffei y Maderuelo, 2014).

Bibiana Crespo presenta un listado de seis libros que considera los precursores de los de artista, porque aquéllos encierran las ideas que definen a éstos, a saber: las series de Giovanni Piranesi y Francisco de Goya, porque sus libros fueron pensados como unidades totales y no como un conjunto de láminas sueltas. Luego está el trabajo de William Blake, un autor que participó activamente en la manufactura de sus libros, experimentando además con técnicas como el aguafuerte donde supo fusionar el texto y la imagen de forma complementarias. Continúa el listado de Crespo con el editor William Morris que, en plena Revolución Industrial, recuperó materiales de calidad para la confección del libro. También se menciona a Ambroise Vollard, que impulsó el trabajo de grupo entre el editor, los escritores y pintores para que en conjunto diseñaran productos editoriales. Finalmente, menciona también al multicitado Stéphane Mallarmé que rompió con las formas tradicionales de hacer libros y de leerlos (Crespo, 2014).

Como puede observarse, en el registro de Crespo ninguno es manuscrito. Sobre el trabajo de Goya, Crespo arguye que sólo la serie de los *Caprichos*, grabados que se finalizaron en 1799, puede considerarse como precursora del libro de artista porque fue concebida como una unidad, no así los cuadernos manuscritos, que, para ella, son el proyecto antecedente, como cuadernos de notas. Sin embargo, cabe precisar que los cuadernos del aragonés fueron proyectados también como unidades y que de ningún modo son estudios preparatorios para los aguafuertes; de acuerdo con José Manuel Matilla, hay una clara distinción técnica en los dibujos preparatorios para los grabados; en ellos se utilizaron técnicas secas como lápiz negro y rojo, por ser mucho más adecuadas para el traslado a la plancha de cobre, en contraposición con los métodos utilizados en los cuadernos, si bien comenzaba con un dibujo a lápiz, la línea siempre era muy delgada y enseguida la cubría con pluma, pincel o lápiz graso. Es más, de acuerdo con el autor, cada cuaderno muestra un cambio formal y conceptual del dibujo (Matilla y Mena, 2018).¹¹ Es decir, que también fueron pensados como unidades y, de hecho, contienen las ideas plásticas que Goya fue desarrollando a lo largo del tiempo. En ese sentido, los libros manuscritos de Goya, de acuerdo con los parámetros de Crespo, también pueden considerarse precursores de los Libros de Artista.

¹¹ Siguiendo a José Manuel Matilla, de los cuadernos de dibujos que no fueron preparatorios para los grabados están en el *Cuaderno italiano*, que recoge una variedad de técnicas: el lápiz rojo para composiciones más acabadas, el negro para los bosquejos y la pluma para los apuntes rápidos. En el *Cuaderno de Sanlúcar*, en cambio, Goya utiliza la aguada de tinta de hollín, que aplica con pinceles para dar un mejor acabado a los detalles de las figuras, mientras que en el *Cuaderno C* emplea aguadas más secas para tratar las figuras más realistas. Cuando cambia el hollín por la ferrogálica, lo hace para crear composiciones más cálidas y acentuar la composición. Finalmente, en uno de sus últimos libros, el de Bordes negros, introduce una técnica en la que raspa el pigmento para dar luz en lugar de poner pigmento blanco (Matilla y Mena, 2018: 24-27).

El caso de William Blake (Londres, 1757-1827) es muy particular porque sus productos editoriales están a medio camino entre los impresos y los manuscritos, con una estrecha relación entre texto e imagen, que resulta indisoluble para su comprensión. Para Lourdes Cabrera, los libros de Blake pretenden regresar a las formas tradicionales del libro medieval, tanto en su compaginación textual como en la iluminación que se hace con posterioridad (2014: 148). La técnica que introduce el británico supone el grabado de una plancha que integra texto e imagen; la letra que emula a la manuscrita participa activamente en la configuración de la imagen. Así, en el título de su *The Marriage of Heaven and Hell* las letras forman parte del diseño; entonces, la palabra *Marriage*, además de ser leída, puede ser vista como parte de las ramas que se mueven por efecto del viento; el resto de las palabras dirigen la mirada del lector-espectador hacia el mismo infierno donde se puede leer *Hell*, no sin antes dar un giro esperanzador en la palabra *and*, que acompaña el vuelo de las figuras celestiales (figura 4).

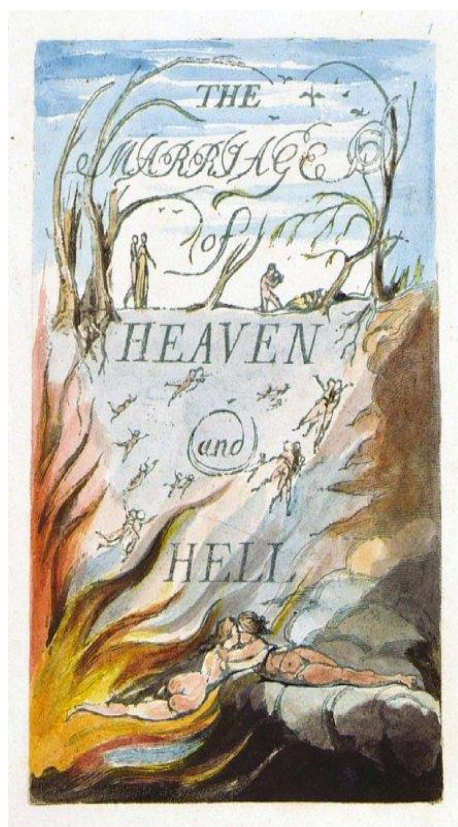


Figura 4. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793, en dominio público. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2409181> [Consulta: 10 marzo 2019].

Después de que la plancha fija esta composición, en el que algunas veces se incrustaban tintas de colores, el artista introducía a la escena el color mediante la técnica de acuarela, resultando así libros en serie y únicos a la vez.¹²

¹² William Blake inventó una forma de grabado que supuso la inversión del procedimiento tradicional. Antaño, la técnica consistía en dibujar sobre la superficie de cobre que era corroída, dejando un hueco; aquello que se hubiese dibujado se llenaba de tinta, que era lo que luego quedaba impreso en el papel; en cambio, el inglés logró corroer la superficie que no era parte del

Sobre ello, Luciana Del Gizzo considera que más que pretender regresar a las formas medievales, lo que Blake buscaba era salvar la dificultad que suponía la publicación de obras con esa participación del lenguaje visual y verbal, porque no había editores que quisieran asumir los costos (2018: 620).

Ahora bien, de acuerdo con las distintas definiciones del libro de artista, una de las principales características es la ruptura con la forma tradicional de entender los productos editoriales, además de la estrecha relación entre el texto y la imagen o más bien el empleo de uno o ambos como creaciones plásticas. Esto quiere decir que es posible tener libros de artista sólo con texto, siempre y cuando su impronta suponga la irrupción de la tradición, o también libros únicamente con ilustraciones que sostienen un hilo argumental más que sólo a compilación a modo de álbum.

No obstante, los libros manuscritos de los que nosotros hablaremos, y de los que buscamos una tipificación, no pretenden romper con las formas tradicionales; al contrario, las emulan, son manuscritos autógrafos que intentan parecer un impreso tanto en sus formas materiales como en sus contenidos. Estos objetos, de consumo personal, no son manuscritos preparatorios, sino un híbrido que se gesta en el siglo XVIII como producto ilustrado.

Sugerimos nombrarlos como libro autógrafo ilustrado, adjetivo que resulta doblemente significativo porque, por un lado, se refiere al libro en el que hay un aparato iconográfico con un peso importante y, por otro, porque precisamente es producto del periodo ilustrado.

1.5.4 El periodo ilustrado

Tal parece que la historia del libro manuscrito termina en los albores del siglo XIX y —de acuerdo con la historiografía sobre los libros de artistas— en ese mismo momento vio la luz el libro objeto. Ese periodo queda como una especie de coyuntura que, además, está cargada por la ya afianzada figura del autor, entendido como agente creativo. En este apartado intentaremos esbozar las características de este periodo de la historia, para enmarcar el contexto del que emanan los libros aquí estudiados y que nos servirá de marco para definir los productos manuscritos que estudiaremos en los siguientes capítulos.

Hay una amplia bibliografía sobre el periodo denominado como ilustrado, el cual abarca fundamentalmente el siglo XVIII y en, términos generales, hay una pretensión de “iluminación” del entendimiento humano guiada por la razón y la educación. Su impulso devino por los avances tecnológicos y las reflexiones filosóficas del siglo antecedente con autores como René Descartes,

diseño, así lo que quedaba alzado era el dibujo y era lo que se entintaba (Castaneda, 2002 citado en Gizzo, 2018: 15). Recordemos que en las prensas se componían las páginas del texto, por un lado, cuyos tipos móviles eran alzados y, por otro, las láminas con imágenes, cuya técnica, como hemos dicho, era la contraria, es decir, en lugar de relieve había un hueco. Es por eso que no lograban unir ambas técnicas. Blake resolvió el asunto haciendo planchas que contenían el texto y la imagen, algo parecido a lo que se hacía en la xilografía sobre madera, pero esta vez sobre la plancha de cobre.

Francis Bacon o Isaac Newton, que postularon los principios de la ciencia positivista, la cual pretendía asir la naturaleza, primero definiéndola y luego, dominándola. Cabe destacar la ambiciosa empresa editorial de la *Enciclopedia* (1751-1772), dirigida por Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, que suponía la contención de todo el saber humano en clara concordancia con las ideas de la época.

Para Cañizares-Esguerra, “La ilustración fue un fenómeno social caracterizado por nuevas formas colectivas de discutir, crear, divulgar, y abordar antiguas ideas. Cafés, tertulias, salones, clubes, academias y periódicos fueron sólo algunas de las maneras en que se fue constituyendo un público que desbordó las antiguas instituciones encargadas de crear conocimiento: cortes, iglesias y universidades” (Cañizares-Esguerra, 2010: 159).

Sin embargo, como todo proceso histórico, no es homogéneo ni igual para todos. La realidad que vivían quienes encabezaban la ideología ilustrada, Alemania, Francia e Inglaterra, no se compartía de igual modo en territorio hispánico y, por supuesto, tampoco era del dominio de todas las franjas sociales; así que se puede decir que más bien fueron ilustraciones que dependieron de la diversidad regional donde algunas de las ideas y principios rectores fueron adaptados o llegaron con cierto retraso.¹³ Aun así, la modernidad, concepto que nace precisamente en este periodo como una autoafirmación de renovación estructural, dejó claras señales en las sociedades que vieron modificadas las formas tradicionales de actuar. A continuación, mencionaremos brevemente algunas de ellas.

Dentro de las discusiones internacionales estaban aquellas que intentaban definir la naturaleza del Nuevo Mundo y sus habitantes, discusión que no era novedosa, como bien lo documenta David Brading en su *Orbe indiano* (2017), donde apunta cómo esta discusión se dejó sentir desde los primeros escritos de los cronistas, y diferencia la postura que unos y otros tuvieron con respecto al origen de los habitantes y su desarrollo influenciado por el clima. Evidentemente, en este primer momento, se deseaba justificar la intervención territorial de la Corona española arguyendo la misión evangélica. Más adelante, algunos postulaban el origen egipcio de los pueblos americanos, como lo hizo Kircher, Sigüenza y Eguiara; otros, por su parte, sugirieron un esquema evolutivo de la humanidad en su conjunto que comenzaba con etapas primitivas de recolección y caza hasta llegar a sociedades más complejas con ciudades, gobiernos y religión formal, como lo sostuvieron cronistas

¹³ Para Josep Lluís, la historiografía concebía al periodo ilustrado como un proceso intermedio entre la ciencia moderna y la contemporánea, cuyo propósito fue la sistematización del conocimiento más que de creación o introducción de ideas novedosas. Sin embargo, afirma que con el advenimiento de la crítica de la escuela de Frankfurt, cambió la visión que sobre este periodo se había tenido, situándola más como un proyecto de dominación de la naturaleza y de servicio al poder. A mediados del siglo XX, la teoría de las mentalidades, la sociología del conocimiento y el constructivismo han cuestionado la uniformidad de la Ilustración. “Las aportaciones más recientes apuntan tres rumbos sobre la ciencia ilustrada, por un lado, la racionalidad instrumental, es decir, las tecnologías al servicio del estado, por otro lado, el papel mediador de lo humano en la génesis del conocimiento y finalmente una conciencia geográfica que da protagonismo y jerarquía a aquellos que generan conocimiento (Lluís, 2003: 72-73).

como Acosta y fray Bartolomé de las Casas, quienes retrataron al indio bárbaro de casto espíritu, comparándolo incluso con el estadio primigenio de Adán y Eva.

Lo que sostiene Brading es la continuidad en el pensamiento y las ideas con respecto al debate de la naturaleza americana, pero diferencia los propósitos de unos y otros.¹⁴ Parte de las ideas que perviven desde el siglo XV sobre el carácter de los indios son, por un lado, aquellas que sostienen que los eventos climáticos determinan su personalidad y, por otro, es la idea evolutiva de las culturas que van de cazadores y recolectores a sociedades más complejas, por lo que sugieren que los americanos se encontraban en estadios tempranos.

Así que, en el siglo XVIII, estas ideas siguen de alguna manera perviviendo, tanto más cuanto que los cronistas como Acosta y Herrera, que explican mediante la observación los hechos, son reeditados y traducidos a otros idiomas. Este renovado interés por el tema también está en función del contexto sociopolítico, ya que las potencias rivales de España comienzan a verse interesadas también en las posesiones de ultramar e intentan encontrar los argumentos que les posibiliten adquirir los tan apreciados territorios.

¹⁴ Retomado el minucioso análisis que hace David Brading sobre los textos y la circulación de las ideas, hago la siguiente puntualización: Gonzalo Fernández de Oviedo defiende a la monarquía como evangelizadora y defensora del territorio; habla de las virtudes de la tierra, pero hay un doble discurso en su argumento porque, a la vez, concibe a los habitantes como herejes, promiscuos e idiotas, defiende la esclavitud y él mismo se beneficia de ello. Su obra fue monumental y minuciosa. Francisco López Gómara, más cercano al quehacer erudito por haber estudiado en la Universidad de Alcalá, retoma en muchos postulados a Oviedo, pero, en una obra más sucinta, trata como a un héroe a Hernán Cortés, narrando sus andanzas como una epopeya. A partir de su obra hay una exacerbación de la figura de Cortés que, de alguna manera, contrarresta la narración de Bernal Díaz del Castillo, quien fue un militar que lo acompañó en la campaña de entrada a la Ciudad de México. Lo que sostiene Díaz es que las decisiones estratégicas se tomaron en comité y que, en realidad, se debía considerar la visión de otros militares y enaltecer también sus nombres. Por su parte, Bartolomé de las Casas fue un asiduo defensor de los derechos de los indígenas. Escribe a los Reyes Católicos para informar de la calidad humana de los habitantes americanos y, además, denuncia el maltrato que sufren de parte de los españoles. En contraposición, fray Toribio de Benavente, conocido como Motolinía, también escribió sobre la grandeza de las sociedades mesoamericanas, pero retomó la idea de la corrupción de sus habitantes, como lo hiciera Oviedo. Su justificación la encuentra en la acción diabólica que corrompía sus almas y considera que la disminución de la población indígena se debía principalmente a las pestes, que eran evidentemente el castigo a su antigua idolatría y embriaguez; por ello argumenta que no toda la culpa era del maltrato y veía bien el apoderamiento de las tierras que, precisamente, habían quedado deshabitadas por la muerte de tanta población. *La Historia natural y moral de las indias* de José de Acosta marcó un hito en la concepción del territorio de las indias occidentales. Pocos años después de su publicación, se tradujo a varios idiomas y pronto alcanzó la categoría de obra clásica. La novedad de su texto radicaba en que no era un mero inventario de las cosas del lugar, sino que por cada tema tenía una explicación causal surgida de la observación. Antonio de Herrera gestó una voluminosa obra dividida en cuatro décadas, que cubrían los años 1492 a 1531. Posteriormente, se publicaron otras décadas hasta 1546. Herrera tuvo acceso a documentos oficiales y textos manuscritos que le dieron una rigurosidad a su texto, y pronto se consideró como la versión oficial de la conquista. Es importante señalar que, a diferencia de aquellos que veían en Cortés la figura central, Herrera coloca la atención en la labor de los Reyes Católicos. Cabe señalar que esta crónica también recuperó el texto de Bartolomé de las Casas, sobre todo en los argumentos a favor del indio americano. Mediante ello legitimaba la labor de la monarquía y el dominio de ese territorio. Antonio de Solís, nuevamente, retoma las hazañas de Cortés para hablar de los gloriosos hechos de su patria. El clasicismo de su estilo le valió adeptos incluso en el siglo XVIII. Centró sus argumentos en los críticos extranjeros que habían retomado las palabras de las Casas para cuestionar la posesión del territorio de ultramar por parte de la Corona española. Igual que Acosta, buscaba explicación de los hechos en los eventos naturales, como el argumento del carácter de los indios en los efectos climáticos. La diferencia con Herrera es que nunca consultó los archivos, pero se valió de su formación literaria para construir una prosa fluida y un vocabulario clásico. Torquemada reunió e interpretó varios códices que trataban de los emperadores de Tenochtitlán y de Texcoco, así como documentación escrita en náhuatl, y colaboró estrechamente con Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Sobre la naturaleza de las razas, Torquemada retoma los postulados aristotélicos en que se considera que algunos hombres son más aptos para servir y otros para mandar. En su narración, confirma la tesis de Gómara de una pacífica *traslatio imperii*, porque Moctezuma confundió a Cortés con Quetzalcóatl.

Como ejemplo de estas diatribas sobre la naturaleza de los indios, Carolina Martínez (2015) lleva el registro de las disputas literarias entre Antoine-Joseph Pernety y el holandés Cornelius de Pauw, quienes, entre 1769 y 1771, llevaron a la imprenta cuatro disertaciones sobre el tema. Dentro de los alegatos de uno y otro estaban las técnicas historiográficas. Mientras que el francés Pernety apuntaba el testimonio directo como fundamental para el reconocimiento del temperamento americano, el holandés, además de refutar la credibilidad de los primeros relatos españoles, aborda la inclusión de fuentes actualizadas producto de las recientes expediciones científicas. Independientemente de las posturas, Martínez sostiene que la discusión en realidad “refleja no solamente una disputa de tipo heurístico respecto a la validez o no de los relatos y fuentes provenientes de América, sino también una serie de variables geopolíticas en las que, poniendo en duda el conocimiento científico que España podía tener sobre sus propios dominios, Francia e Inglaterra renovaron su interés por América” (Martínez, 2015: 5).

Esta discusión sobre la naturaleza de los pueblos americanos tenía varias explicaciones. La teoría de los humores de Aristóteles seguía en pie incluso en el siglo XVIII y bajo ella se explicaba la relación entre el clima y el temperamento humano, aunque había un avance en la consideración religiosa; ya no se sustentaba la idea de la demonización de los pueblos amerindios, sino que se equiparaba con la ignorancia humana “como debilidades psicológicas colectivas frente a cambios geológicos bruscos” (Cañizares-Esguerra, 2010: 160). También los ilustrados tuvieron una preocupación por los territorios no conquistados del norte y cambiaron la táctica que habían optado hasta entonces: de la pacificación mediante la conversión y reducción por una estrategia más práctica, la de otorgar su soberanía para negociar el territorio geopolítico.

Los mapas y tratados geográficos de la Ilustración hispanoamericana revelan esta nueva tendencia. En los muchos volúmenes de su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*, el ilustrado Antonio de Alcedo ofrece un catálogo detallado de la infinidad de grupos indígenas que habitaban las fronteras del imperio [...] El reconocimiento de la diversidad étnica de las fronteras de Hispanoamérica en la Ilustración se manifiesta en los mapas que las muchas expediciones ilustradas producen. El *Mapa geográfico de la América Meridional*, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, revela en cada pulgada de territorio los diversos grupos indígenas (Cañizares-Esguerra, 2010: 165).

En el ámbito hispánico, hay una cierta unanimidad en considerar que la dinastía borbónica impulsó la introducción de las ideas ilustradas, primero con las reformas llevadas a cabo por Felipe V y luego con la introducción de las instituciones reales con Carlos III. Aunado a ello, Thomas Calvo considera

que Emmanuel Maignan (1601-1676)¹⁵ fue el introductor de las primeras ideas ilustradas a España; de acuerdo con el autor, el filósofo matizó las ideas francesas con un “cartesianismo edulcorado” (2010: 70). De esta manera, la ilustración hispánica intentó siempre mediar la idea de la razón con los misterios de la fe cristiana.

A su vez, se ha considerado que estos movimientos ilustrados en España coincidieron con el inicio de siglo tras la Guerra de Sucesión, que abarcó de 1700 a 1715. Después de la muerte de Carlos II, el 1o. de noviembre de 1700, tanto su nieto, Felipe d’Anjou, como el archiduque Carlos de Austria se consideraban herederos al trono. Sin embargo, el rey Luis XIV de Francia mostró su inclinación por Felipe haciendo una alianza con la monarquía española, con lo que se entraría en una disputa estratégica de los territorios de los Países Bajos. El conflicto se prolongó hasta el 2 de julio de 1715 con la conquista de Mallorca por las tropas borbónicas hispano-francesas (Muñoz, 2015: 31-32).

Finalmente, se sustituyó la dinastía de los Austrias por la de los Borbones. A partir de ahí hubo una preocupación de reformar el aparato monárquico con fines centralistas.¹⁶ De acuerdo con Rodrigo Martínez Baracs, esta: “Modernización significó la afirmación del Estado monárquico fuerte sobre la sociedad y la multitud de corporaciones que la componían, particularmente las eclesiásticas. La Corona buscó [...] sustituir una monarquía judicial por una administrativa [...] cuyos resultados se cifraron en un aumento de la recaudación fiscal” (2010: 41). Esta renovación administrativa era fundamentalmente de tipo económico, donde había una marcada preocupación por el gobierno colonial. Es por ello que la Corona envió visitantes y virreyes a los territorios de ultramar. De acuerdo con Brading, estas acciones fueron inspiradas en las obras de Jerónimo de Ustariz y José de Campillo y Cossío, quienes, al hacer un análisis de la economía mercantil comparado con naciones como Gran Bretaña y Francia, propusieron la visitación general y los intendentes permanentes (2017: 629)

El agente ejecutivo de la búsqueda del “provecho y el poder” de la corona de los Borbones fue José de Gálvez, jurista de Málaga, quien primero como visitador general de la Nueva España en 1765-1771 y luego como ministro de Indias, 1776-1787, llevó adelante un programa de reformas destinado a revitalizar tanto al gobierno como la economía del Imperio americano [...] Estos cambios de jurisdicción fueron acompañados por la

¹⁵ Emmanuel Maignan (Toulouse, 17 de julio de 1601 - 29 de octubre de 1676) fue un físico y teólogo que ingresó en 1618 a la Orden de los Mínimos de donde conoció a Marín Mersenne, amigo y confidente de Descartes. Ambos religiosos intercambiaron una nutrida correspondencia. Su primera obra impresa es la *Perspectiva horaria* de 1648, donde propone un método para tallar las lentes de los telescopios. Más adelante, en su *Cursus Philosophicus* de 1652 y 1673 trata el tema del vacío barométrico o la explicación de la subida del agua en las bombas. Más adelante, en 1662, publica el primer tomo de su *Philosophia Sacra*, que le vale las críticas de los defensores de la filosofía aristotélica. Ello hace que se retrase el segundo tomo hasta 1672. De acuerdo con Ramón Ceñal, Maignan comparte con Descartes los principios mecanicistas y el rechazo a la física tradicional, pero de ningún modo lo considera cartesiano. Su teoría de la transustanciación de Dios en la Eucaristía le vale una serie de críticas (Ceñal, 1952).

¹⁶ Ya hemos dicho anteriormente que la división de los movimientos sociales e históricos en periodos y centurias son sólo convenciones con fines didácticos.

introducción de una nueva burocracia fiscal y el establecimiento de pequeños ejércitos permanentes (Brading, 2017: 634-635).

El quehacer militar también estuvo sujeto a los cambios acaecidos en las primeras décadas del siglo. Un personaje que sigue de cerca el conflicto de Sucesión es Jorge Próspero Verboom, un ingeniero flamenco con experiencia en la Academia de Ingenieros Militares en Francia, que fue llamado por Felipe V en 1709 para formar el Cuerpo de Ingenieros Militares (Paladini, 1989: 79), una de las primeras instituciones fundadas como parte de las reformas. Cabe señalar que la organización de este colectivo de ingenieros no pudo llevarse a la práctica de manera inmediata, pues Verboom fue requerido en diversos escenarios bélicos como estrategia militar; sin embargo, hacia 1711 comenzaba a consolidarse el proyecto, aunque tuvieron que pasar siete años para que se establecieran los estatutos que regularan las funciones, estructura y competencias, es decir, cuando la Guerra de Sucesión se dio por finalizada (Muñoz, 2015: 62-68).

Una de las primeras dificultades a las que se enfrentó José Próspero fue la carencia de personal hábil en el dibujo para el quehacer poliorcética, así que, de manera casi simultánea, se pensó en la promoción de la Academia de Matemáticas de Barcelona, que se fundó en 1716, aunque su apertura también se postergó hasta 1720. Ambas instituciones funcionaban bajos los modelos de Bruselas, en donde Verboom se formó (Muñoz, 2015: 76).¹⁷

Oras voces que también se levantaron por la labor reformista fueron las de Pedro Rodríguez conde de Campomanes (1723-1803)¹⁸ y Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)¹⁹. Sus opiniones

¹⁷ De acuerdo con María Soledad Pita González, la Academia de Matemáticas permitía el acceso a un número reducido de civiles y su admisión supuso uno de los primeros problemas que se presentaron en el funcionamiento de esta institución. Para Verboom, la “academia militar debía proporcionar una formación específica a los ingenieros militares, y esta se caracterizaría por su sentido práctico. Junto a esto, y teniendo en cuenta lo importante que era para el país el aumento del nivel científico y cultural de la población, se permitiría el ingreso en el centro de algunos civiles. Frente a esta propuesta, estaba la defendida por Mateo Calabro, el director de la institución que, por su condición de artillero, entendía que la academia debía proporcionar una formación de tipo general, en la que las matemáticas serían la materia fundamental, y esta se destinaría a los cuerpos de artillería, ingeniería, y a algunos civiles. Un tercer modelo fue el presentado por Andrés de los Cobos, Ingeniero Director de Cataluña, para el que la Academia de Barcelona era un centro exclusivamente militar, en el que no poseían admitirse civiles” (Pita, 2011: 414-415).

¹⁸ Pedro Rodríguez conde de Campomanes, “Perteneciente a una familia de modestos hidalgos asturianos, partió muy joven a probar fortuna en la capital. Fue primero pasante y después abogado, ligado desde el principio a los grupos ‘novatores’ de la primera mitad del siglo. Su entrada en la Administración Pública (1755) y, especialmente, en el Consejo de Castilla (1762) estuvieron ya ligadas a la lucha política contra la facción dominante de los ‘colegiales’, bien avenidos con la Compañía de Jesús y con la Inquisición. El mayor interés de Campomanes recae en su labor como fiscal del Consejo, donde destacó como colaborador en la política reformista de Carlos III” (Castro, 1996:457).

¹⁹ Gaspar Melchor de Jovellanos nació el 5 de enero de 1744 en Gijón, cursó los estudios de bachiller en la Universidad de Osma y se tituló en Derecho canónico en la Universidad de Ávila en 1763. Desempeñó diversos cargos y obtuvo una plaza en el Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá. Con 24 años de edad le asignaron una plaza de magistrado en la Audiencia de Sevilla; en 1774 fue nombrado Oidor en la misma audiencia y en 1778 Alcalde de la Casa y Corte, por lo que tuvo que mudarse a Madrid. También perteneció a la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y luego a la Sociedad Matritense de Amigos del país. Asimismo, fue académico de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia de Bellas Artes y de la Academia de la Lengua. Ocupó cargos en la corte como consejero de las Órdenes Militares y Ministro de Gracia y Justicia. Sin embargo, sus textos críticos le valieron enemistades, a tal grado que fue encarcelado en 1801, trasladado a Mallorca, donde cumplió su sentencia. No fue hasta 1807 que obtuvo una amnistía proclamada por Fernando VII. Al salir encontró una situación política muy compleja y estuvo migrando a distintos

tuvieron un eco preponderante en las ideas que circularon en la época, así como las acciones que emprendió la monarquía hispánica: por un lado, está la disputa entre el poder monástico y el eclesiástico, ya que la Corona quería subordinar a la iglesia; también está la fundación de diversas instituciones reales producto de una reforma educativa, y, finalmente, las operaciones mercantiles que se llevaron a cabo en la carrera de indias, viaje trasatlántico del que emanaba gran parte del poder adquisitivo de la península ibérica. Veamos con detenimiento cada uno de ellos.

De acuerdo con García Ayluardo, Campomanes se encargó de justificar históricamente el derecho de los reyes como vicarios de Dios para actuar como protectores de la iglesia; también dio cuenta de que la acumulación de riquezas que la Iglesia contribuía en gran parte al empobrecimiento del reino (2010: 193). Un acontecimiento decisivo en la disputa con la Iglesia fue el motín de Esquilache, cuando en 1766 la población de Madrid se amotinó tras las medidas decretadas en las que se prohibía la utilización de la vestimenta típica, que consistía en capa amplias y sombrero de ala ancha. Tras los sucesos, Pedro Rodríguez aseguró que quienes estaban detrás de la conspiración eran precisamente los jesuitas (Brading, 2017: 669-670). Todas estas conjeturas tuvieron su mayor consecuencia al año siguiente en que se decretó la expulsión de toda la orden del territorio hispánico.

Las medidas restrictivas hacia la Iglesia llegaron a América con un decreto emitido en 1749, donde se exigía la entrega del aparato administrativo de las parroquias mendicantes de México y Lima al clero secular (Brading, 2017: 660). Específicamente, en el territorio novohispano estas reformas administrativas promulgadas primero por real cédula del 4 de octubre de 1749 y con otra de febrero de 1753 fueron introducidas por el arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas (arzobispo de 1748-1765); recordemos que en un primer momento los encargados de adoctrinar a los pueblos en América fueron las órdenes mendicantes. De esta manera, el clero regular se encargó de administrar lo que de hecho hacía el clero secular; sin embargo, en aras de revertir esta situación, Rubio y Salinas fue el encargado de secularizar²⁰ los curatos, labor que siguió su homólogo Francisco de Lorenzana

lugares. Finalmente, murió en Puerto Vega en 1811. Tuvo una intensa vida literaria y escribió de casi todos los temas de la vida pública, tanto legislativos, políticos, sociales, así como de tema literario, dramático y poético (Colom y Sureda, 2013: 9-54).

²⁰ Queremos precisar que el proceso de secularización ha tenido varios momentos. Las disputas administrativas comienzan en el siglo XVI cuando el clero secular ocupó parroquias que hasta entonces eran llevadas por los frailes mendicantes. En el siglo XVII, tras el Concilio de Trento, se exigió a los doctrineros que se presentaran ante el virrey para ser nombrados y luego ante el obispo, quien los examinaría, todo ello como una forma de control (García, 2010: 210). En esa misma centuria, hubo un intento de secularizar los curatos por parte del obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, que “intentó someter a la Compañía con la adopción de dos medidas: secularizar parroquias rurales y misiones regentadas por regulares adjudicándolas al clero secular (el problema de las doctrinas), y suspender a los jesuitas de poder predicar y confesar hasta que no mostrasen las licencias que les capacitaban para ello (el problema de las licencias ministeriales)” (St. Clair, 2000: 146). Sin embargo, y de acuerdo con Gregorio Bartolomé, este proceso de secularización “no se consumó jurídicamente hasta la bula *Cum nuper* del Papa Benedicto XIV el 14 de julio de 1751”; además, y en el mismo tenor, Carlos III emprende la labor de canonizar a Palafox, por un lado, y da orden de la expulsión de los jesuitas, por otro (1991: 11-12). Estas acciones, junto con las cédulas reales de 1749 y 1753, así como el IV Concilio Provincial Mexicano de 1771, tuvieron un marcado interés por restar jurisdicción al poder papal a favor del regio.

al ordenar la división de las jurisdicciones territoriales, despojando a los frailes de sus parroquias (García, 2010: 193-214).

La expulsión de los jesuitas en Nueva España fue parte de esa política y estuvo a cargo de José de Gálvez bajo la venia del virrey Francisco de Croix. En varios puntos del territorio encontraron resistencia y motines, por ejemplo, “en Guanajuato, San Luis Potosí, Pátzcuaro y Uruapan, ciudades que ya habían presenciado protestas populares contra el reclutamiento de la milicia y los nuevos pagos de la alcabala. Con apoyo de las tropas llevadas por Villalba y las fuerzas milicianas encabezadas por terratenientes y mineros criollos, Gálvez suprimió este desafío con una brutalidad sin precedentes. Ahorcó a 85 personas, mando azotar 73, desterró a 117 y sentenció a otras 674 a varios periodos de prisión” (Brading, 2017: 627).

Por otro lado, Pedro Rodríguez conde de Campomanes, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, publicado en 1774,²¹ deja asentadas las ideas que tenía sobre el trabajo, la educación y las artes. Es un texto fundamental para entender las reformas, su justificación y la corriente de pensamiento de la que procedía. De acuerdo con Antonio de Pedro Robles, el *Discurso* del conde estaba regido por tres principios: el primero, establecer una educación en función de la estructura monárquica, en la que los sectores se debían dedicar a trabajos específicos. En segundo lugar, plantea una educación técnica asentada en valores tradicionales de identidad colectiva y, por último, la concepción de la educación como un bien público que trae paz y bienestar social (Pedro, 2006: 200).

En el texto, Rodríguez de Campomanes habla sobre las fuentes que inspiran su obra y anota que el “Señor Marcandier miembro de la Academia de Berna en los Cantones Suízos, dio a luz un tratado sobre el cultivo, usos, y aprovechamiento, que se puede sacar del cáñamo” (1774: v). Más adelante también menciona a “D. Bernardo Ward, Ministro que fue de la Junta de Comercio, y que tenía inteligencia del estado general de la Europa en punto a comercio y fábrica” (1774: lx). Los anota como sus referencias y como autoridades.

En la advertencia al lector, escribe sobre el propósito de su texto:

desterrar la ociosidad, y promover la industria popular y comun de las gentes [...] proporcionando a todas las clases, que viven actualmente desocupadas. [...] La nobleza reducida a sociedades patrióticas, quales se proponen, consumirá en ellas utilmente el

²¹ Se debe tomar en cuenta las diversas publicaciones en torno al tema que salieron a la luz alrededor de esa fecha, por ejemplo, el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de 1774, que es el que hemos consultado; también el *Discurso sobre el modo de fomentar la industria popular*; una traducción de Rubín de Celis del *Tratado del Cáñamo*, de Mercandier, al que Campomanes cita como fuente; el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* de 1775, así como los *Apéndices a la educación popular* (dos del 1775, uno de 1776 y otro más de 1777). Cabe señalar que del *Discurso sobre el fomento* hubo dos tiradas en 1774 (Enciso, 2003: 327-328). De acuerdo con Brading, este texto alcanzó un tiraje de 30 000 ejemplares (Brading, 2017: 677).

tiempo, que le sobre de sus cuidados domésticos; alistandose los caballeros, eclesiásticos y gentes ricas en estas academias económicas de los amigos del País” (Rodríguez, 1774: s/p).

Era evidente que todas las modificaciones y propuestas están dirigidas a la ocupación laboral de toda la población con un claro pensamiento mercantil. Descarta únicamente a la gente enferma, pero incluye a los desocupados y “vagos”. Fundamental es la inclusión de niñas y mujeres en el ámbito laboral; da por sentado que este sector de la población no tiene ocupación y que bien pueden encargarse de labores que requieren poco esfuerzo físico, dejando las del campo a los hombres:

Las medias, la cintería, los encaxes de seda, y otras obras sueltas de este precioso género, son proporcionadas a las mujeres, y ni distraherían hombre alguno del campo, ni de los otros oficios pesados, que requieren fuerza y resistencia. Las familias nobles dentro de sus casas ocuparían las señoras, y las criadas en una tarea que les consumiría útilmente un gran tiempo, que ahora pierden con menoscabo de su salud (Rodríguez, 1774: xvi).

En el mismo tenor, considera que las monjas deben trabajar para cubrir sus necesidades y no vivir más de la caridad, lo mismo que las religiosas de comunidades ricas que deben emplear su riqueza en beneficio de hospitales y hospicios. Estos últimos sitios también deben ser reformados convirtiéndose en lugares de enseñanza para que después esos niños puedan tener una ocupación.

Dentro del *Discurso* el conde de Campomanes también hizo una acérrima crítica a los gremios y su estructura administrativa. Los considera cuerpos aislados en los que es difícil entrar y aprender los oficios si no se pertenece a ellos; además, sus miembros están sujetos a las contribuciones que deben hacer a las cofradías: “de suerte que en lo espiritual forman otra congregacion apartada, y contribuyen con cantidades exorbitantes, y acaso mayores que los tributos reales y municipales. Los Oficiales y Mayordomos de tales Cofradías gremiales huelgan todo el año en que les duran los oficios” (Rodríguez, 1774: cx).

Tras esas aseveraciones, Rodríguez proponía la creación de instituciones oficiales encargadas de dar una educación normatizada, de ahí la fundación de las reales academias que debían distinguirse por su gusto por el arte neoclásico: “El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios: ellos hacen estanco de los oficios” (Rodríguez, 1774: cxvi). Así, “proponía la abolición de todos los privilegios y las limitaciones puesta al ejercicio de su oficio por artesanos calificados, reduciendo así el papel del gremio a emitir certificados de capacidad; a este respecto, sus actividades serían minuciosamente reguladas por magistrados locales” (Brading, 2017: 678).

Lo mismo consideraba como falto de utilidad la recaudación de fondos que hacían las cofradías gremiales para los festejos religiosos. Propuso sustituir estas estructuras por las llamadas Sociedades de Amigos de la Patria: “estas asociaciones estaban constituidas por la nobleza y entre otras cosas se

encargaban de la recabación de datos económicos, la organización de escuelas para el dibujo y la educación artesanal, y la promoción de la industria local” (Brading, 2017: 678).

La nobleza de las Provincias, que por lo común vive ociosa, ocuparía en estas sociedades económicas, en los experimentos, y en el desempeño de las indagaciones, de que mas adelante se tratará, útilmente su tiempo; y sin desembolso alguno del Estado serian los nobles los promovedores de la industria, y el apoyo permanente de sus compatriotas. El Reyno tendría un número crecido de personas ilustradas, a quienes consultar, y emplear según su talento (Rodríguez, 1774: lxi).

Estas sociedades de amigos del país fueron colectivos de hombres que se reunían a modo de tertulias para comentar la situación particular del territorio donde vivían, recaudaban información que luego podía ser de utilidad como la de la densidad poblacional o los recursos naturales con que se contaba. Cabe señalar que, precisamente, Pedro Alonso y O’Crouley pertenecía a la Sociedad Vascongada de Amigos del País. Éste será el primer encuadre del que partiremos en el estudio del primer manuscrito que presentaremos en el siguiente capítulo.

Otro gran influyente en el pensamiento de la época y cercano a la corte fue Gaspar Melchor de Jovellanos, que estudió muy de cerca la situación política de Francia e Inglaterra. Sus doctrinas iban encaminadas a reformar la educación, las artes y la agricultura. Su producción literaria fue compilada en una edición de cinco tomos que suman cerca de 3 mil hojas en temas diversos como legislación, literatura, historia, industria y comercio, ciencias naturales, instrucción pública, artes y oficios, así como tragedia, comedia y poesía.²² Sus ideas, junto con las de Campomanes, promovieron la fundación de las reales academias, como las de la Lengua, de la Historia, de Bellas Artes, Al igual que los jardines botánicos y el Archivo de Indias en 1780. Todas estas instituciones, como veremos más adelante, tienen un enorme influjo en el resultado de los libros que aquí estudiaremos.

Cabe señalar que los arquitectos, al menos en la primera mitad del siglo XVIII, estuvieron relegados en el ámbito de la construcción, que tenía que ver precisamente con el proceso de militarización en la ciencia española, pues la labor estaba destinada casi exclusivamente a las academias de corte militar. Sin embargo, a mediados de siglo, opiniones de pensadores como Jovellanos impulsaron la impartición de enseñanzas científicas y técnicas con el nivel que tenían los centros castrenses, aunque lo cierto es que el cuerpo de ingenieros civiles no se fundó sino hasta 1799 (Pita, 2011: 415).

Las academias de artes introdujeron el gusto neoclásico, es decir, esa recuperación de las formas, estilos y contenidos de la antigüedad greco-romana. La Academia de la Historia, por su parte, se encargó de compilar información del territorio hispánico con el fin de conocer su bastedad y poder

²²Jovellanos, G. (1845-1846), *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado.

aplicar las modificaciones pertinentes: el trazo de mapas, los censos poblacionales y el inventario de los bienes patrimoniales, que son producto de esos esfuerzos.

En cuanto al comercio con las Indias, la Corona hizo una serie de modificaciones. Debemos puntualizar que entre 1561 y 1566 se sentaron las bases de lo que sería el método, casi exclusivo, de navegación, es decir, un sistema de flotas y galeones: “el famoso monopolio se sustentaba sobre tres pilares básicos: la exclusividad del comercio para los súbditos españoles, la exclusividad del puerto de embarque y llegada del tráfico y el propio sistema técnico de navegación concebido para defender y canalizar todo el tráfico. Para su control se había creado además una sustitución omnipotente, la Casa de Contratación a la que (nuevo elemento de reforzamiento del monopolio-puerto) se hizo residir en Sevilla” (García-Baquero, 1986: 39).

Una de las primeras reformas borbónicas a este sistema que había operado por siglo y medio fue el traslado, en 1717, de la sede administrativa de Sevilla a Cádiz. Se suprimió el procedimiento de recaudación de impuestos basado en el palmeo o el espacio ocupado en el navío en lugar del valor que la mercancía en cuestión tiene. Posteriormente, en 1739 se cambió la navegación por convoyes por el de registros sueltos, la apertura de otros puertos, así como la creación de compañías privadas de comercio a quienes se les concedían permisos y privilegios de navegación. Esto supuso, entre 1730 y 1778, el 20% del total de los navíos (García-Baquero, 1986: 41-45). Todo lo anterior dio como resultado un incremento sustancial de las navegaciones, que pasaron de 793 entre 1681-1709 a 1 271 entre 1710-1747, alcanzando finalmente la cifra de 2 365 en el periodo que va de 1748-1778 (García-Baquero, 1986: 128).

Hacia la segunda mitad de siglo se vio un fructificación de las reales expediciones que se prolongaron incluso hasta el XIX. Suele considerarse que se inauguraron en 1733, con la expedición que organizó la Academia de Ciencias de París a cargo de Charles de La Condamine, cuyo objetivo era la medición del grado del Meridiano para determinar si la Tierra tenía un achatamiento por los polos o por el Ecuador.²³ Dicha expedición fue permitida por Felipe V a cambio de que Jorge Juan Santacilia²⁴ y Antonio de Ulloa fueran llevados en la empresa. Al regreso, los españoles dieron a la

²³ Se sabe de expediciones antecedentes con fines parecidos, por ejemplo, los enviados por Louis XIV que envió a Jacques Gouin de Beauchesne en 1699 con la misión de ocupar las islas no conquistadas; otro fue el comandado por Pierre Perré de Coudray en 1703, que describió y ocupó las islas Danican. Woodes Roger y Stephen Courtney emprendieron un viaje alrededor del mundo en 1708. Además, de corte botánico y zoológico están los viajes de Charles Plumier, que hizo a finales del siglo XVII e inicios del XVIII, de los que surgieron tres publicaciones (1693, 1700 y 1703, más una póstuma de 1705), donde describe las especies de Haití, Martinica, Jamaica y Antillas. Para continuar con la información y ahondar en las expediciones previas a La Condamine, consultar Puig-Samper, 2015: 39-51.

²⁴ Jorge Juan Santacilia (Alicante 1713-Madrid 1773), científico español. Cursó las primeras letras en el colegio de la Compañía de Jesús en Alicante y en 1723 marcha a Zaragoza, donde estudió Gramática. Luego, en 1726, ingresa en la orden de Malta como caballero de Justicia y en 1730 logra una plaza de guardiamarina. Ya como subbrigadier se va de campaña al Mediterráneo por tres años, donde, además de escoltar al futuro Carlos III, participa en campañas navales y expediciones. Es en 1734 que se encomienda la misión de Quito, ascendiendo con ello a teniente de navío. En América también hizo labores defensivas y regresó a Europa en 1744; dos años después es ascendido a capitán de fragata y

prensa la *Relación Histórica del Viage a la América Meridional hecho de orden de S. Mag.* (1748) y las *Observaciones Astronomicas y Phisicas, hechas de orden de S. Mag. En los reynos del Perú* (1748), adelantándose así a la publicación de los resultados por La Condamine (Alberola y Die, 2017: 72-73).

Dichas expediciones tenían por encargo la descripción de los territorios ultramarinos, tanto del territorio como de las especies que lo habitaban; a partir del sistema de clasificación de Carlo Linneo, también hubo una preocupación por el registro sistemático del mundo vegetal. En España, Casimiro Gómez Ortega dirigió el Real Jardín Botánico e instó a sus miembros a la adquisición del conocimiento de las especies con el fin último de explotar los recursos naturales de las colonias. Como veremos más adelante, estas ideas y productos son semejantes a los que contienen los manuscritos aquí estudiados.

Otro aspecto que queremos señalar es el surgimiento de espacios cuyo propósito era el de la acumulación del conocimiento, como lo fueron los gabinetes de curiosidades; el coleccionismo es la base de lo que posteriormente serán estos gabinetes y que, finalmente, darán pie al surgimiento de los museos; esta empresa coleccionista surge en el Renacimiento en los ámbitos de la corte y el mecenazgo (Pimentel, 2003: 154).

Si bien el coleccionismo emana de la acumulación con fines de ostentación y prestigio de las cortes europeas, lo cierto es que conforme se avanza en el tiempo este coleccionismo pasa a sectores diversos, por ejemplo, burgueses, académicos y comerciantes, con lo que la función de las piezas acumuladas también cambia. Morán y Checa documentan el paso del coleccionismo ligado a los tesoros de templos griegos de carácter público y accesible que desaparecen cuando los tesoros medievales se instalan en las iglesias con un carácter mágico, sagrado, simbólico y representativo. No es hasta el surgimiento de las cámaras de maravillas que a los objetos de colección artística se añaden los objetos de la naturaleza; las llamadas cámaras de maravillas se conciben “como microcosmos y lugares idóneos para la comprensión y conocimiento del universo” (Morán y Checa, 1985: 26).

A comienzos del siglo XVI, las colecciones sólo se veían en los palacios reales, pero, hacia el XVII, ya se encuentran en casas como las del doctor Juan Torres, que poseía una buena colección de libros y curiosidades; Francisco Medina, que conservaba estampas, pinturas y monedas antiguas, o la muy conocida librería de Hernando Colón (Morán y Checa, 1985: 153). A mediados del XVIII, como veremos más adelante, también se encuentran colecciones tan completas con pinturas, monedas y libros en la casa de Pedro Alonso O’Crouley, en Cádiz.

encomendado a misiones varias de diseño de arsenal, diplomáticas y de espionaje. Obtuvo cargos como el de capitán del Real Compañía de Guardias Marinas de Cádiz, Ministro de la Junta General de Comercio y Moneda, Jefe de Escuadra, así como Académico Honorario de la Academia de Arquitectura y la de Bellas Artes de San Fernando (Guillén, 2006).

A partir de esta idea de la colección de conocimiento y de la expedición de viajes a tierras ultramarinas, se configura también un género literario específico denominado libros de viajes. En España el Marqués de la Ensenada dictó, en 1752, una serie de instrucciones para el viaje que llevaría a cabo Luis José Velázquez de Velasco y Cruzado (1722-1772) y que comenzó con los llamados viajes literarios. A continuación apuntó algunas de ellas por la relevancia que tienen para nuestra investigación:

1. Recorrerá en su viaje toda la provincia.
2. En cada provincia pasará primeramente a la capital, en donde se informará de lo que haya digno de observación.
3. Se dirigirá a las Justicias para que le enseñen Archivos y registros públicos.
4. Hará en cada provincia las observaciones y diligencias que sean conducentes al descubrimiento de las antigüedades.
5. Registrará ruinas de los famosos pueblos de la antigüedad y las reliquias.
6. Podrá hacer algunas ligeras excavaciones.
7. Copiará todas las inscripciones antiguas.
8. Recogerá las estatuas antiguas y comprará las que sean posibles.
9. Cuidará de que todas estas alhajas se conduzcan a donde su Majestad mande.
10. Procurará ver los gabinetes de algunas personas particulares.
11. Además de los avisos, irá formulando un Diario puntual de todo su viaje.
12. Llevará consigo un dibujante hábil que ejecute con exactitud los dibujos y diseños de los monumentos que descubriese (Abascal, 2012: 53-69).

Desde un punto de vista editorial, y de acuerdo con Juan Pimentel, los libros de viajes se convirtieron en verdaderos negocios y también lo fue la compilación de viajes, que mezclaba de manera indistinta los relatos más antiguos con otros de reciente manufactura. Pimentel remite a los trabajos editoriales de James Knapton, que reeditó el libro de William Dampier, *A New Voyage around the World* de 1697, así como el *Collection of Origina Voyages* de 1699; y también las compilaciones de dos empresas rivales, la de John Harris contra los hermanos Awnsham y John Churchill (2003: 221). Estas disputas entre empresas, así como el número de tirajes, dan cuenta del éxito del libro de viajes que, además, se ofertaba en formatos reducidos de cuarto, octavo e incluso doceavo.

Viajes eruditos, filosóficos o mundanos, viejos y antiguos, *grand tours* o circunnavegaciones; fletados por monarquías y compañías de comercio, recomendados por Rousseau, acometidos pronto por los apóstoles de Linneo. Y sobre todo leídos, extraordinariamente leídos por gente de ocupación y extracción social muy diversa. Está probada la abrumadora presencia del género en las bibliotecas privadas de Voltaire, Helvecio o Diderot. Naturalistas como Buffon o historiadores como Robertson fundaron muchas de sus investigaciones a partir de sus lecturas sobre viajes. Pero lejos de tan altas cabezas, el género también copó el imaginario popular a través de multitud de ediciones, colecciones menores en cuanto a nivel de erudición, actualidad de los conocimientos y fiabilidad científica, pero causantes en definitiva de un ensanchamiento considerable de la Ilustración (Pimentel, 2003: 227-228).

Por otro lado, se había puesto en duda la razón de las crónicas de los primeros expedicionarios y, aunque algunos de ellos seguían siendo autoridad, se cuestionaba la ideología de su época, la modernidad de su estilo o incluso la veracidad de sus testimonios; el propio Pedro Alonso O'Crouley, en la introducción de su manuscrito, apunta: “Muchos abrazaron con ceguedad las relaciones de los primeros conquistadores, otros queriendo abrir nuevo rumbo, han dado mucha parte a la conjetura, y muchos llevados de informes y tradiciones vulgares (que éstas abundan en todas partes) han encarecido sobre las muchas fábulas, que en todos constan” (1774, fol. 1v). En América, y en el mismo tenor, el arzobispo Francisco de Lorenzana escribió lo siguiente:

hizo resplandecer la Conquista de México D. Antonio de Solís, con los vivos coloridos de sus expresiones; castizo, elegante, y fluido estilo, de modo que es singular pieza de nuestro castellano; mas por ser tan sobresaliente el adorno, tan limadas las palabras, tan discretos los discursos, que pone en boca de los Indios, queda un recelo en quien les trata, de algún exceso de exageración, no por el Autor, sino por la materia; no por falta de verdad en la substancia, sino por la viveza de la Pintura; no por artificios engañoso, sino por cierta decadencia, que se descubre en lo natural (Lorenzana, 1770: A2).

Tanto Pedro Alonso O'Crouley como Lorenzana ven oportuno actualizar los datos y la narrativa de la historia de Nueva España, uno suponiendo la invención de realidades por parte de los cronistas y el otro por la “decadencia” de los textos.

Lo hasta aquí expuesto nos sirve de marco para ir estudiando los libros manuscritos de Pedro Alonso O'Crouley y Diego García Panes, quienes, como veremos, produjeron dos títulos en donde podemos ver la recuperación de las formas de la imprenta, de la imagen y del discurso que circulaba en la época.

Capítulo 2. Manuscrito *Idea Compendiosa* de Pedro Alonso O'Crouley

La Biblioteca Nacional de España alberga un manuscrito autógrafo de Pedro Alonso O'Crouley y O'Donnell (1740-1817), comerciante gaditano de ascendencia irlandesa, cuyo título es *Idea compendiosa del Reyno de Nueva España*, fechado en 1774, con la clasificación MSS 4532. Se trata de una obra recopilada y escrita por Pedro O'Crouley a partir de los viajes que realizó a la Nueva España, entre 1765 y 1778, en los cuales reunió información procedente de distintas fuentes textuales e iconográficas, bajo una perspectiva ilustrada, curiosa y científica, pero también comercial y empresarial. Es sobre este libro que nos disponemos a plantear preguntas: ¿A quién estaba dirigida la obra? ¿Cuáles fueron las fuentes que el autor consultó para su configuración? ¿Qué relación hay entre los materiales y el contenido, y cuál entre el texto y la imagen? ¿Cómo se puede definir o clasificar esta obra? ¿Quiénes lo han estudiado y con qué propósitos? ¿Qué cosas nuevas se pueden decir de este libro? ¿Por qué se conserva en la Biblioteca Nacional de España?

Este capítulo está dividido en cuatro secciones. Comenzamos con el estudio histórico, donde veremos la fortuna²⁵ que ha tenido el manuscrito, quiénes y cuándo lo han citado, las ediciones a las que ha estado sujeto, así como las fuentes documentales que inspiraron la obra a través de un análisis intertextual. Después presentamos un estudio codicológico, en donde, además de ver las características materiales de la obra, pondremos especial atención a la composición de fascículos y al soporte. A continuación, mostramos el análisis del aparato iconográfico o estudio de la imagen que hemos dividido en cinco apartados que son: 1. Pintura de castas, 2. Planos, cartas y vistas, 3. Láminas de plantas y animales, 4. Mundo mesoamericano y 5. Viñetas. Para terminar, anotaremos las conclusiones generales del capítulo.

2.1 Estudio histórico

El estudio histórico está dividido en dos partes, la primera dedicada a la historiografía o fortuna crítica y en la segunda presentamos las fuentes documentales en que se basa Pedro Alonso O'Crouley para gestar su obra. Esta segunda parte, a su vez, se ha dividido en seis secciones, que corresponden a los autores y que se ha conformado de la siguiente manera: 1. Los libros de O'Crouley, 2. José Antonio Villaseñor, 3. Francisco Lorenzana, 4. Giovanni Gemelli Careri, 5. José de Gálvez y Benno Ducrue, y, finalmente, 6. Samuel Purchas.

²⁵ Dentro de la codicología y aun en la historia del arte se conoce por *fortuna* al trayecto de una obra desde su origen hasta su actual ubicación.

2.1.1 Historiografía o fortuna crítica

Pedro O'Crouley y O'Donnel nació en Cádiz en 1740 y murió en el mismo lugar en 1817. Fue un comerciante y, dentro de su biografía, destaca por haber formado un gabinete de curiosidades del que se tiene conocimiento a través de un inventario que el propio coleccionista publicó al final de la traducción que hizo, en 1795, en el libro de numismática de Joseph Addison, *Diálogos sobre la utilidad de las monedas antiguas*.²⁶

La primera referencia que encontramos sobre el autor se halla en el tomo XVII de la colosal obra de Antonio Ponz, en el apartado dedicado a Cádiz, donde apunta que:

Vi también con singular complacencia la casa de Don Pedro Alonso O-Crouley, y todas las singularidades de las bellas Artes, monedas, piedras grabadas, y otros monumentos de la docta antigüedad, que ha recogido. La colección de pinturas asciende a un par de centenares de piezas; las más son originales y de buenos Autores, así Españoles como Extranjeros: las hay de Pablo Veronés, de Ribera, de Rubens, Van-Dick, Alonso Cano, Murillo, Ribalta, Castillo, Céspedes, Velazquez, Carreño, Carlo Doce, Lorenzo de la Hire, Zurbarán, el Piombo, Borgoñon; varias de Murillo, diferentes de la escuela de Durero. Brughel y otros muchos, de Juan de Sevilla, de Pedro Atanasio, de Castillo, de Martinez, &c. &c. Es mucho lo que hay, y algo de ello se estima de Ticiano y de Guido.

Piensa el Señor O-Crouley edificar una galería para colocar dichas obras con buen orden, y ya puede ser que lo haya executado. No se limita su buen gusto y afición a las pinturas; pues se extiende también a las Antigüedades de todas suertes, habiéndose aplicado particularmente al conocimiento de las monedas antiguas; ello es que el número de estas asciende a unos quantos millares, y que es muy copiosa la colección imperial, y aun más por su término la de nuestras Colonias, debiéndose añadir un gran número de piedras duras grabadas de diferentes calidades y tamaños, con su poco de Gabinete de Historia Natural.”(Ponz, 1794: 25-27).

En esta descripción que hace Antonio Ponz sobre O'Crouley, podemos apreciar el valor que para el gaditano tenían las obras artísticas. Es indudable su visión como coleccionista y, aunque no se apunta ninguna obra novohispana que pudiera dar alguna referencia sobre lo ilustrado en el manuscrito, se puede intuir que de esos “autores extranjeros”, alguno fuera colonial o al menos no

²⁶ O'Crouley fue un asiduo coleccionista de monedas y se sabe, a través del *Catálogo del Archivo del Gabinete Numario de la Real Academia de la Historia*, que el gaditano intentó ofrecer parte de su colección a dicha institución. En el documento 1803-1804/1(1), Pedro Alonso solicita al Secretario de la Real Academia de la Historia, Joaquín de Flores y la Barrera, que se compre su colección o se otorgue en canje un empleo en Madrid para uno de sus hijos o incluso que se le pensione. Sin embargo, después de constatar que la mayoría de las piezas que ofrece ya las tiene la institución, se declina el ofrecimiento (Martín *et al.*, 2004: 175-176).

podemos descartar la idea de que en tierras americanas el comerciante dedicara tiempo a la contemplación del arte que ahí se gestaba.

Nicolás Cambiaso, en sus *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz*, apunta que:

O-Crouley, (Pedro) nació en 21 de febrero de 1740; tuvo a don Demetrio y a doña María Odonell, por padres; de nueve años lo enviaron a Senlis; allí aprendió el latín, el inglés y el francés, con una perfección poco común, tanto por la buena elección de voces que siempre usaba, como por el hermoso acento que poseía. A su regreso se empleó en los negocios del comercio marítimo.

Su aplicación a las bellas artes y a la arqueología, era tal que en medio de sus muchas tareas se dedicó a la numismática, en la que consiguió un conocimiento no vulgar. Reunió una colección de antigüedades, entre las que había más de cinco mil monedas distintas entre griegas, romanas, godas y castellanas antiguas; juntó una selecta librería y una porción de pinturas, entre las que tuvo muy buenos originales, varios minerales, y bastantes camafeos. El recomendable don Antonio Ponz, en sus Viajes dice a nuestro asunto” (Cambiaso, 1830: 101).

Y reproduce todo el texto de Ponz arriba citado, aunque Cambiaso anota el año de 1791 como fecha en que Ponz escribió el texto; sin embargo, eso correspondería al tomo XVI. Queremos precisar que la cita, en realidad, se encuentra en el tomo XVIII que se imprimió hasta 1794.

Continúa el texto de Nicolás Cambiaso de la siguiente manera:

Dice Cean Bermúdez, que don Antonio Murcia fue el primero que juntó en Cádiz en estos tiempos, colección de pinturas originales; siguióle don Pedro O-crouley.

Lo nombraron a éste socio de mérito, de la Bascongada de amigos del país, de la de Anticuarios de Escocia, de la Económica Matritense, y académico correspondiente de la de Historia, admitido en 28 de agosto de 1795. Falleció en 8 de febrero de 1817, tenía un carácter serio, en el que manifestaba el genio propio de la nación irlandesa de que era originario. Masdeu y Cruz, tratan de O-crouley en sus obras.

Tradujo del inglés al español, «Diálogo sobre la utilidad de las medallas antiguas de José Addison»; se imprimió en Madrid por don Plácido Barco López, en 1795, en 4º, con notas y correcciones, y también se ven traducidos en la dicha obra una buena parte de versos latinos al castellano.

«Musei O-croulianei compendiaria descriptio» Madrid 1794, impreso por el dicho Barco López, en 4º (Cambiaso, 1830: 102).

Por su parte, Dionisio Hidalgo hace mención del autor en su *Boletín Bibliográfico Español*; transcribo:

422. Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, principalmente por la conexión que tienen con los poetas griegos y latinos. Obra escrita en inglés por el caballero José Addison, y traducida al castellano con unas breves notas y correcciones por D. Pedro Alonso O'Crouley. Teniente quadrillero mayor de la santa y real hermandad vieja de Toledo, socio de mérito y literato de la real sociedad vascongada, y miembro correspondiente de la de antiquarios de Edimburgo etc. etc. Al fin, va la descripción del museo del Traductor. Madrid: 1795. Imprenta de D. P. Barco Lopez, librería de Viana Razola. Un tomo en 4º mayor pasta con 42 medallas” (Hidalgo, 1844: 168).

Otra autora que trabaja a los O'Crouley es Rosa Rabadá, quien en su estudio aborda tanto al autor de la *Idea Compendiosa* como a su hijo. Los define como figuras que representan la transición entre el periodo romántico al ilustrado. Sin embargo, cabe decir que del manuscrito sólo dice lo siguiente: “Su obra original, aunque de valor documental excepcional, no tiene mayor interés para nosotros a no ser por los datos que revela sobre su carácter y personalidad y su estilo directo y práctico” (Rabadá, 1992: 247), y más bien estudiará con profusión la traducción de Addison y el del Museo legado por O'Crouley.

De esta manera, el manuscrito de O'Crouley permaneció inédito hasta 1972 cuando Sean Galvin lo tradujo al inglés en una edición titulada *A Description of the Kingdom of New Spain* de amplio formato que incluye, además de la reproducción de las imágenes del manuscrito, un mapa que no es parte de la obra original, pero que el editor añade en sustitución del que se perdió. Además, Galvin se tomó la libertad de modificar el orden de los capítulos, suprimió información y repartió las láminas de acuerdo con los contenidos temáticos, atendiendo así a la recomendación que el mismo Pedro Alonso hace en su prefacio.

En esta Recopilación se notara que la serie de los Capítulos no están colocados en sus respectivos lugares: el primer impulso fue solo el formar una lista de las Ciudades y Lugares de mas nota, fueron creciendo los materiales y proporcionandose informes, con lo qual fui siguiendo sin fin determinado, y quando pensé en el método y orden, ya era tarde [...] solo sería de dictamen para remediarlo en lo posible, que se leyese los Capítulos en el orden siguiente (O'Crouley, 1774: fol. 2).

En la introducción, Galvin anota datos biográficos del autor, fechas de nacimiento y muerte, quiénes fueron sus padres y el origen irlandés de la familia. Añade que a la edad de nueve años O'Crouley fue enviado a Francia para estudiar, que viajó a Veracruz por primera vez a los 24 años, aunque asegura que no hay noticias de su actividad comercial en México. Dice que el gaditano se casó con María Power y que tuvieron nueve hijos. Anota también que fue miembro de la Real Sociedad

Vascongada, de la Real Sociedad Económica Matritense, de la Sociedad de Anticuarios de Edimburgo. Sobre el contenido de la obra, Sean Galvin indica en la introducción de la edición lo siguiente:

O'Crouley estaba interesado tanto en el pasado como en el presente de la tierra que estaba visitando. Reunió información de las fuentes que estaban disponibles para él, nombrando las historias más antiguas de Solís, Herrera y Acosta; el libro del Arzobispo Lorenzana, en el que encontró ilustraciones de antiguos anales mexicanos y un grabado del Gran Templo, el relato de exploración del Padre Consag en el Golfo de California, que se encuentra en las noticias de Venegas, el trabajo del padre Ducré sobre la expulsión de los jesuitas; y las escrituras del anticuario italiano Boturini, del cual tomó prestado un calendario azteca (o del *Giro del mondo* de Gemelli Careri). Sin duda consultó las historias de la Conquista de México por Cortés escritas por Gomara y por Bernal Díaz. Conocía a Hernández sobre el tema de las plantas medicinales, muy probablemente el original latino.” (O’Crouley, 1972: ix).²⁷

En 1975 salió una segunda edición a cargo de Juan Fernández de la Vega, en la que se incluyó el facsímil y la transcripción del contenido; tuvo un corto tiraje de 700 ejemplares; tiene un breve estudio introductorio en donde se anotan principalmente datos biográficos del autor y prácticamente todo aquello que ya se había inscrito en la traducción de Galvin.

Por otro lado, la obra ha sido reproducida parcialmente; primero Homer Aschmann (1966) editó uno de los capítulos dedicado a la descripción de California; este autor encontró un manuscrito con el que comparte una similitud referente a este capítulo específico y del que hablaremos con detenimiento al llegar el punto. Sólo decir por ahora que la edición presentada es una mezcla de ambos manuscritos y fue traducida al inglés.

También, en el catálogo de *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano* (1989), María Concepción García Sáiz reproduce las ilustraciones del manuscrito dedicadas a este género. En el estudio que hace las relaciona con la serie de Andrés Islas, la de Sebastián Salcedo y la de Ignacio María Barreda, fechadas entre 1776 y 1777. Por su parte, Ilona Katzew (2004) también reseña al libro al hablar sobre las castas. Las de O’Crouley las sitúa dentro del ámbito del gabinete, cuya función era reunir las curiosidades del Nuevo Mundo.

Es Salvador Bernabéu (2010) quien tiene el trabajo más exhaustivo sobre el autor y el manuscrito en su artículo *Pedro Alonso O’Crouley y O’Donnel (1740-1817) y el descubrimiento ilustrado de México*, donde aborda la figura del gaditano desde la documentación existente, como la partida de bautismo, los testamentos, el expediente de Nobleza, los cuales se resguardan en el Archivo-Histórico de San

²⁷ La traducción es nuestra.

Fernando y el Archivo de Protocolos de Cádiz, así como en diversas fuentes secundarias que hacen mención de Pedro Alonso y su familia. Apunta las cuatro fechas en las que el gaditano viajó a Nueva España, a saber: 1765, 1768, 1772 y 1776.

También dedica buena parte a la génesis, objetivos y contenidos de la *Idea Compendiosa*, que define como “una obra singular que acoge diversos textos sobre la Nueva España: los primeros de la autoría de O’Crouley, otros simplemente resúmenes (compendios propiamente dichos) de diversas obras sobre el virreinato y, por último, otros simplemente copiados desde el principio al fin” (Bernabéu, 2010: 236). Para Bernabéu, la intención fue escribir una obra moderna y fiable sobre la Nueva España con información actualizada. Posteriormente, habla de las temáticas tratadas a lo largo del texto.

Uno de los trabajos más recientes que estudian la figura de O’Crouley es el trabajo de fin de grado de José María Millán (2016), en el cual el autor hace una semblanza del árbol genealógico de los O’Crouley. Se trata de una compilación exhaustiva de fuentes referenciales.

Es de notar que en estos estudios no se hace mención de la materialidad de la obra, pues más allá de las medidas del ejemplar; se ha profundizado en el aspecto biográfico del autor y algo se ha dicho sobre los préstamos icónico-textuales, pero sin agotarlos ni señalarlos puntualmente.

2.1.2 Estudio de las fuentes documentales

*Siempre imaginé el paraíso
como una especie de biblioteca.*

Jorge Luis Borges

Las fuentes documentales del libro se han estudiado desde múltiples disciplinas y con distintos propósitos. En este apartado procuraremos recuperar los textos que O’Crouley utilizó e integró en su propio autógrafo. Ello nos permitirá definir el tipo de lectura que el autor hizo, la corriente de pensamiento a la que pertenece el documento, la vigencia de las fuentes en relación con la fecha del manuscrito y, por supuesto, la interrelación entre los textos.

Esta idea de reconstrucción bibliográfica se basa en una estrategia de búsqueda de información llamada criptobiblioteca, término utilizado por Elisa Ruiz García (2015) durante una conferencia, al dar cuenta de la formación clásica que el artista mexicano Francisco Eduardo Tresguerras utilizó para la elaboración del manuscrito *Ocios literarios*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de México. Por otro lado, la ecdótica, de forma semejante, también se sirve de la recuperación de

fuentes documentales para conformar el aparato crítico que enmarca los textos que estudia, ofreciendo como resultado el contexto de referencia y genética de la obra, así como herramientas paratextuales, como índices o repertorios.

Por su parte, las teorías de la intertextualidad, término relativamente reciente acuñado en los años sesenta del pasado siglo por Julia Kristeva (Lara, 2006: 20), han despertado un gran interés en los estudios literarios y del discurso, viendo a las fuentes no como meros catálogos, sino como un entramado indisoluble que el lector debe ir tejiendo, o como un palimpsesto, figura descrita por Gérard Genette (1989), que se entiende como una hoja que transluce las marcas de otros textos que lo anteceden.²⁸ En el quehacer codicológico también es harto frecuente hacer esta labor, ya que, además de la descripción de los manuscritos, se precisan los préstamos textuales de los que el autor o autores se han servido. Son estas aproximaciones y conceptos los que emplearemos para el desarrollo y problematización de nuestro objeto.

Por otro lado, si bien es cierto que el estudio de las bibliotecas personales ha partido generalmente de documentación como testamentos, catálogos o inventarios, o desde la materialidad, como en el caso de la recuperación de marcas de propiedad como los exlibris y las encuadernaciones, lo cierto es que afirmar la posesión de unos bienes no significa necesariamente que su propietario conozca y haya estudiado los libros de su propiedad; es más, son conocidos los casos de inventarios en donde figuran libros y escritorios con poseedores que no sabían ni leer ni mucho menos escribir, pues, antaño, los libros funcionaban también como objetos suntuarios y bienes patrimoniales, como lo demuestra Ruiz García en su estudio sobre los libros de Isabel la Católica (2004: 37).

Nuestra idea, además de conformar un repertorio de fuentes y precisar los títulos que han sido citados, copiados, parafraseados o mencionados en el manuscrito, es pensar en una criptobiblioteca, a partir de descifrar las fuentes que verdaderamente ayudaron a la configuración del manuscrito. No queremos con ello decir que el texto de O'Crouley se limite a ser un catálogo o inventario de obras, por supuesto que su contenido es también creativo y, sobre todo, personal; pero en esta ocasión tenemos la intención de partir de las fuentes documentales para sostener la idea de que su texto contiene una biblioteca viva conformada por libros que mezclan sus contenidos y hacen una obra única.

²⁸ Genette define la intertextualidad “como una relación de copresencia (sic) entre dos o más textos, es decir, eidéticamente (sic) y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); es una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989: 10).

Esta idea de la biblioteca dentro del libro ya ha sido pensada por Borges,²⁹ Derrida, Roland Barthes³⁰ y la propia Kristeva, entre otros estructuralistas, posestructuralistas y literatos de la modernidad, quienes también sostienen la importancia del lector como ente activo en la configuración y codificación de los textos. En realidad, y como lo demuestra Roger Chartier (2018: 29), la definición de la Real Academia Española sobre la biblioteca contempla al menos desde 1730, la del libro que contiene otros libros sobre un tema, una lengua o una nación.

Pero, además, será nuestra intención estudiar las características internas y externas de las obras mencionadas por el autor, para dar también forma material a esta biblioteca, en un ir y venir de bibliotecas imaginarias y físicas.

I. Los libros de Pedro O'Crouley

Una de las razones que motivaron a Pedro Alonso O'Crouley a escribir la *Idea Compendiosa* fue la de producir un documento actualizado sobre la realidad novohispana, porque, según decía, las historias que circulaban sobre esas tierras o no eran imparciales o no estaban completas, algunas de ellas vulgares y faltas de precisión. Para dar validez a su argumento considera, por un lado, su experiencia personal, y por otro, cita a quienes tiene como autoridades en la materia. Por eso aparecen en repetidas ocasiones los nombres de los primeros cronistas, así como también personajes contemporáneos al autor, como José de Gálvez y Hugo O'Conor.

Sin embargo, estas menciones nunca son textuales y no queda claro cuándo es su voz y cuándo la de otro. La búsqueda de las fuentes nos ha permitido saber que O'Crouley, en realidad, oculta de manera deliberada el origen de su texto y sólo cita cuando quiere dar peso a sus palabras o porque las fuentes que utiliza así lo hacen también.

A lo largo del documento, el autor menciona a los padres Solís, Herrera, Acosta y al doctor Hernández, refiriéndose a los primeros cronistas José de Acosta,³¹ Antonio de Herrera³², Antonio de

²⁹ Jorge Luis Borges reflexiona, en su ya clásico cuento *La biblioteca de Babel*, sobre la idea de la infinitud de las palabras y del espacio imbricado, parecido a un enorme panel, de la Biblioteca con mayúscula. El relato, que resulta casi paranoico, trae ejemplos como el del libro A que es citado en el B y que a su vez aparece en el C. También menciona la contención de universos ilimitados en cada libro y en cada palabra, y sugiere que un texto que es escrito con una sola palabra repetida hasta el cansancio comienza a adquirir un significado distinto dependiendo de la posición que ocupe dentro de la obra total (Borges, 1984).

³⁰ Barthes considera que la lengua no tiene margen de acción porque es una para todos y que el estilo de un autor es la norma que adquiere el lenguaje supeditada a la biografía del escritor, pero entre la lengua y el estilo está la escritura que es “un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad” (1967: 19). Una figura que emplea Barthes parecida al palimpsesto de Genette es la de la química del lenguaje; cito: “Todo rastro escrito se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspenso, una criptografía cada vez más densa” (1967: 21).

³¹ José de Acosta (1540-1600). Misionero jesuita, predicador, teólogo y cronista indiano. Fue enviado a los territorios del Perú y se instaló en Lima del 28 de abril de 1572 y hasta junio de 1573 con el propósito de predicar, impartir clases de teología y confesar. En el mes de mayo se traslada al sur donde conoce al virrey Francisco de Toledo y visita las grandes ciudades. Ese

Solís y Rivadeneyra³³, así como a Francisco Hernández,³⁴ quien fue médico real y expedicionario de la Nueva España; apunta, además, una clara cita de un manuscrito del padre Norberto Ducrue (O'Crouley, 1774, fol. 3v).

Sin embargo, nada comenta de las dos obras fundamentales que utilizó como fuentes. La primera es el libro *Theatro Americano* de José Antonio Villaseñor y Sánchez, impreso en 1746, el primer tomo, y en 1748, el segundo. Cabe decir que la obra de O'Crouley tiene 175 folios dedicados al aparato textual,³⁵ de los cuales, al menos 70, fueron obtenidos de los libros de Villaseñor. Estamos hablando casi del 40% de la obra total. La segunda es la obra del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón, *Historia de Nueva España* (1770), de la que también se sirve para escribir un considerable número de folios. A continuación, se suceden otras obras de las que hablaremos detenidamente. El lector puede remitirse al gráfico y la tabla que se encuentra en el anexo, p. 372, donde aparece el porcentaje que cada título ocupa en el manuscrito de O'Crouley.

Para empezar la búsqueda de las fuentes fue necesaria la lectura de los textos que O'Crouley menciona de manera explícita, así que comenzamos con Solís (1768), a quien cita en cuatro ocasiones, pero no pudimos encontrar ninguna concordancia. El texto del cronista resulta muy exhaustivo y con datos que no coincidían, como en el caso de Acosta (1608), que centra su narración en el territorio peruano y poco trata de la Nueva España.

viaje le permitió configurar lo que más tarde sería su libro. Hacia septiembre de 1574 es declarado consultor de la Inquisición. Después de una ardua labor, funda en 1583 un colegio para naturales y criollos. También residió cerca de un año en México. La información adquirida en ese tiempo constituye el remate del libro que fue impreso en Sevilla en 1590 bajo el título de *Historia natural y moral de las Indias*. Finalmente regresa a España para continuar con su labor teológica (RAE, 2020). Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/4978/jose-de-acosta> [Consulta: 27 de marzo de 2020].

³² Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625). Cronista de indias y de Castilla, escritor e historiador. Escribió la *Historia general de las Indias occidentales*, obra comúnmente conocida como las *Décadas* por la estructura de presentación de la obra.

³³ Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686). Cronista mayor de Indias, historiador, dramaturgo, prosista y poeta español. Cursó los estudios de bachillerato en Salamanca y desde muy joven incursionó en el mundo de las letras. Alrededor de 1628 se traslada a Madrid donde consigue tener cabida en el mundo literario dentro de la corte de Felipe IV. Más adelante se convierte en secretario del conde de Oropesa, virrey de Navarra, y se traslada a Pamplona a finales de 1643. Posteriormente regresa a Madrid en 1651 y casi inmediatamente se convierte, junto con Calderón, en dramaturgo real y posteriormente secretario del rey. En 1660 es nombrado cronista de Indias, con lo que comenzó un largo proceso en la elaboración de la *Historia de la Conquista de México* (Serralta, 1986).

³⁴ Francisco Hernández de Toledo (ca. 1517 -1578). Médico y expedicionario, se considera el primero en estudiar la flora americana. Estudió en la Universidad de Alcalá de donde se recibió de bachiller en 1536 y fungió como médico en la villa de Torrijos y después se trasladó a Sevilla; también se formó en el hospital y botica de Guadalupe. Fue nombrado protomédico general de todas las Indias en 1570, por lo que se dirigió a la Nueva España, viaje que realizó con su hijo. Además de la Ciudad de México y sus alrededores, conoció la zona del mar austral, Oaxaca, Michoacán y Pánuco. Después de cuatro años de viaje se instala en la Ciudad de México para sistematizar su labor que por mucho superaba las expectativas que le habían encomendado, con lo que se formó su *Historia Natural de la Nueva España* en 16 volúmenes impresos en 1576. Hernández, sin embargo, permanece un año más y regresa a España en 1577 junto con sus libros de láminas dibujadas por mexicanos y una considerable colección de especies. Murió en Madrid en 1578 (Gómez-Menor, 1985).

³⁵ Entendemos por aparato textual todo el conjunto de texto que incluye la obra, desde portadas, preliminares, cuerpo de la obra y cualquier aparato crítico que lo glose. El aparato iconográfico, por su parte, se entenderá como el conjunto de imágenes que puede contener la obra en su totalidad.

Después, estudiamos las obras de Fernando Consag,³⁶ ya que el capítulo que va del folio 57r al 74v lleva por título, *Viaje a las costas de California por el padre Fernando Consag*.

Este padre jesuita documentó, en una serie de cartas, sus viajes por la península de California. A modo de diario, narra lo acontecido en dos expediciones que hizo, la primera de 1746 y la segunda en 1751; sus textos se llegaron a publicar y a continuación explicaremos en dónde.

Las cartas de Consag aparecen dentro de una obra impresa en 1754 en Barcelona por Pablo Nadal, que contiene una compilación de textos jesuitas titulada *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús en su provincia de México*. Lo editó Francisco Javier Fluvía y en él también se incluyeron las plumas de José de Ortega, Juan Antonio Baltasar, Eusebio Francisco Kino, Jacobo Sedelmayer, Ignacio Xavier Keller y, por supuesto, Fernando Consag (Ortega et al., 1996: vii-viii).³⁷ Sin embargo, haciendo la comparación entre los textos, no se encontraron semejanzas, ni se parafrasea, ni se resume; de hecho, si se cotejan los eventos narrados por día, ni siquiera concuerdan. Esto se debe a que el viaje que edita Fluvía fue el segundo que hizo Consag y del primero sólo toma algunas notas sueltas.

El texto que recupera O'Crouley, que es el primer viaje, se publicó como un apéndice de la obra *Noticia de la California, y de su conquista temporal, y espiritual hasta el tiempo presente sacada de la Historia manuscrita formada en Mexico año de 1739*, que escribió el jesuita Miguel Venegas, publicado en Madrid en 1757, en la imprenta de la Viuda de Manuel Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición. La extensa obra se compone de tres volúmenes y el texto de Consag se encuentra en el tercero, entre las páginas 140 a la 194, el cual se titula *Derrotero del viaje, que en descubrimiento de la Costa Oriental de California, hasta el Rio Colorado, en donde se acaba su Estrecho, hizo el Padre Fernando Consag, de la Compañía de Jesus, Missionero de Californias, por orden del Padre Cristoval de Escobar y Llamas, Provincial de Nueva España, de la Compañía de Jesus. Año de 1746*.

Hay una serie de aspectos que llamó nuestra atención desde un primer momento y es que O'Crouley no escribe en su totalidad las cartas de Consag. Si bien es cierto que comienza con el día 9 de junio de 1746³⁸ como en el impreso, O'Crouley decide omitir todo lo acontecido hasta el 29 de junio por ser día de San Pedro y San Pablo y por considerar que desde ese punto “tuvo lo más especial el descubrimiento” (O'Crouley, 1774: fol 57r). Por otro lado, las coordenadas de ubicación de los lugares no coinciden con las que anota la edición de Venegas. Esto nos sugirió que la fuente fuera

³⁶ Fernando Consag (1703-1759) nació en Croacia y permaneció ahí hasta 1719. En ese tiempo estudió en el colegio jesuita y, posteriormente, concluyó su noviciado en Eslovaquia. En 1729 se traslada a Cádiz para esperar embarcarse a Nueva España y concluyó sus estudios en la Ciudad de México. Por el año de 1732 pasó a los territorios de California con las misiones y durante ese tiempo redactó sus diarios (Consag, 2005: XXX-XXXVI).

³⁷ Hemos consultado la edición facsimilar editada y comentada por Thomas Calvo y Jesús Jáuregui de 1996.

³⁸ En la edición tipográfica del manuscrito de O'Crouley de 1775, se anota 5 de junio, en el manuscrito el número fue enmendado y podría confundirse; en la traducción de Sean Galvin de 1972 sí dice 9 de junio, pero definitivamente en el impreso pone 9. Otra falta que encontramos en la edición de 1775 aparece en el folio 71, donde escribe *pasión española* en lugar de *nación española* (O'Crouley, 1975: 64).

otra y la pista nos la proporcionó precisamente el texto de Pablo Nadal que ya hemos mencionado arriba, donde anota la siguiente referencia: “formó [Consag] tan puntual sabia relacion de todo, que su derrotero se insertó en un libro, que imprimió Don Joseph Villaseñor, para dar noticia de las Ciudades, Lugares, Pueblos, y Naciones de esta America Septentrional sujeta al gobierno de la nueva España. Y omitiendo lo demás, solo darémos aquí lugar a lo perteneciente a la Pimería” (Ortega, *et. al.*, 1996: 384). El libro de este don Joseph es nada menos que el *Theatro Americano: descripción general de los Reynos y Provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*; y nuestra sorpresa fue mayor al leer la totalidad de la obra.

II. *Theatro Americano*³⁹ de José Antonio Villaseñor⁴⁰

Es innegable que los dos volúmenes de la obra de Villaseñor estuvieron en posesión de O’Crouley, ya sea dentro de sus bienes personales o en una biblioteca que le resultara de fácil acceso, ya que, como veremos, hizo un minucioso ejercicio de abstracción que sólo podría haber hecho con los libros frente a él.

Alonso O’Crouley, después de presentar la introducción y el índice, que evidentemente son obra suya, comienza a copiar a partir del folio 4 el tomo primero de la obra del *Theatro Americano* desde la página 20. En este primer momento selecciona datos de aquí y allá, pero, ya entrado en materia, copia de manera casi textual algunos párrafos completos o incluso capítulos, como ocurre precisamente en el titulado *Viaje de las costas de California por el Padre Consag*. Resulta, además, importante señalar que Villaseñor comienza el relato del jesuita el 29 de junio, día de San Pedro y San Pablo, corrigiendo también las coordenadas que tenía el texto de Venegas.

³⁹ El concepto de *teatro* en geografía “fue un término genérico utilizado en el mundo occidental desde el siglo XVI para designar un marco territorial donde eran mostradas las realidades corográficas y urbanas que, a su vez, podían describirse de forma gráfica y exhibir las características propias de los lugares representados. La producción cartográfica de los siglos XVII y XVIII contribuyó a difundir y popularizar la expresión” (Muñoz, 2015: 68). De acuerdo con el autor, el teatro estaba en contraposición del atlas, de carácter más científico y tipológico, aquél ofrecía información histórica sobre un territorio determinado. Otros teatros que tal vez pudo haber consultado son los de tipo religioso, donde se apuntan nóminas e historias del clero. Un ejemplo es el *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales* de Gil Gonzales Dávila; de ahí podría haber recuperado el listado que O’Crouley anota entre los folios 135v al 138r.

⁴⁰ José Antonio Villaseñor y Sánchez (1703-1759). Nació en San Luis Potosí, México, estudió el bachillerato en los colegios de la Compañía de Jesús y después se trasladó al Real Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México a continuar sus estudios; al finalizar pasó a la Real Contaduría General de Tributos por el año de 1726. El virrey Juan de Acuña le encargó el diseño de la población de San Fernando en 1731 y a partir de esa fecha proyectó otros de la misma naturaleza, así como peritajes e imprimió su primer libro *Pantómetra matemática* en 1733. Posteriormente, el virrey en turno, Pedro de Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, le ordenó hacer una relación del reino de la Nueva España para hacer frente a la Real Cédula de Felipe IV de 19 de junio de 1741, lo que dio como resultado los dos volúmenes del *Theatro Americano* de 1746 y 1748 y luego un *Suplemento* de 1755 que contiene una descripción detallada de la ciudad de México con un mapa de la misma (Espinoza, 2003). La información del *Theatro* emanó de la información obtenida por un cuestionario que diseñaron el cronista de la ciudad el sacerdote Juan Francisco Sahagún de Arévalo y Villaseñor, que fungía entonces como contador de reales azogues. El cuestionario se repartió impreso a partir del 6 de marzo de 1743 y en él se solicitaba la siguiente información: “1. Noticias particulares para el conocimiento cierto de los nombres, número y calidad de los pueblos, 2. Noticias particulares de sus vecindarios, 3. Estado y progresos de las misiones, de las conversiones vivas y de las nuevas reducciones, 4. Especial atención en el cumplimiento de las obligaciones de los misioneros, si están o no bien instruidos y su práctica en los idiomas aborígenes y 5. Otras novedades que condujeran al más pleno conocimiento de cada jurisdicción” (Solano, 1988: 13).

Hay ocasiones en las que el autor pone su ingenio y apunta datos que en la obra original no aparecen; por ejemplo, en el folio 5 cuando se menciona la grana cochinilla que se cultiva en Oaxaca y la Mixteca; Pedro Alonso, que tenía conocimiento por ser comerciante, anota “a impulsos de la codicia llevada del alto precio de 30 reales libra, que han estado disfrutando, pero con la acaecida ruina de los arbitristas de Cádiz, volverá a sentar este fruto de 12 a 15 reales que ha sido en otro tiempo corriente”, para después continuar con el texto de Villaseñor. También en el folio 15, cuando se refiere a la Real Casa de la Moneda, el gaditano añade “en esta se acuñan anualmente desde 12 a 13 millones de pesos en plata y oro”. Dicho dato podría haberlo obtenido de la página 44 de Villaseñor, donde habla del tema, pero el dato tampoco corresponde, porque allá apunta “pues segun lo labrado en el año pasado de quarenta, y tres se conocerá el volumen de la Casa, aviendo llegado a un millon y catorce mil marcos de plata lo que se amonedó, que hace ocho millones, ciento y doce mil pesos, y a mas de estos se labraron en dicha Casa cinco mil, novecientos, doce marcos de oro”, quedando, además, libres unos 170 mil pesos; quizá O’Crouley sumó las cifras, pero debió haber mezclado pesos con marcos sin hacer la conversión.

Más adelante, en el texto de Pedro Alonso se presentan unas tablas que van del folio 8r al 12r y que contienen información sobre las cabeceras de jurisdicción. La distancia que tienen con respecto a la Ciudad de México, la ubicación geográfica, así como el número de familias españolas, toda esa información aparece en los dos tomos de Villaseñor; sin embargo, las tablas son un ejercicio de síntesis que el autor fue haciendo al rescatar la información que aparece a lo largo de toda la obra. Cabe decir que, aunque en el índice, que se encuentra al final de cada volumen, se muestra el nombre de las cabeceras, lo cierto es que la información dentro del cuerpo del texto no siempre coincide, sobre todo en los último lugares del Norte, por ejemplo, donde Villaseñor indica Provincia de Coaguila, O’Crouley anota Santiago de Monclova, porque en realidad ésa es la cabecera y el gaditano hace tal labor que lo deja claro en sus tablas, lo que demuestra una lectura minuciosa para dilucidar el dato.

Por otro lado, en algunas ocasiones Alonso O’Crouley cambia el texto o lo omite, por ejemplo, en el folio 14 nombra al Marqués de Croix, pero en el original aparece como Conde de Fuen-Clara. En otra parte Villaseñor apunta iglesia del Seraphin Llagado y O’Crouley pone la iglesia de San Francisco; lo mismo, si en el original dice “De siete años a esta fecha se han ido congregando”, lo modifica a “Por el año 1741 se fueron congregando”. También le parece innecesario apuntar el siguiente texto: “Quiera Dios Nuestro Señor y su santísima Madre, que todas estas diligencias practicadas a fin de su mayor gloria, salvacion de las Almas y extencion de los Reales Dominios, tengan en frutos el colmo de las mayores felicidades” (Villaseñor, 1748: 293). Y suprime todo aquello que hace mención o alabanza a Dios. En el folio 31v, cuando se está describiendo a los venados, el gaditano añade: “se llevaron dos de estos a Madrid que he visto en el Parque del Buen

Retiro”. Por supuesto, ahí donde Villaseñor ensalza la labor jesuita, a O’Crouley sólo le queda poner “eran antes administradas por jesuitas” (fol. 6v, 7r).

En esta primera parte del manuscrito, Pedro Alonso trata sobre la Ciudad de México, Puebla, Valladolid, Oaxaca, Guadalajara y Durango, aunque después decide escribir de manera más exhaustiva sobre los presidios del Norte. Esto último lo obtiene del segundo tomo de Villaseñor. Es probable que el gaditano decidiera dar mayor espacio a las descripciones de esta parte del territorio, porque era del que menos se había hablado hasta entonces y el que resultaba enigmático para los peninsulares. En el folio 45r termina la referencia a Villaseñor y se introducen otras obras, aunque nuevamente aparecerán datos entre el 57r y el 74r.

No es hasta el folio 164v con el capítulo de las *Curiosidades notables* donde se retoma la referencia a Villaseñor. En esta parte hace una selección de noticias que ha encontrado a lo largo del *Theatro* y que le han parecido “curiosas”. Aquí nuevamente se constata el estudio minucioso que hizo de la obra, ya que omite todo aquello que es repetitivo, como el número de iglesias, de familias o el clero, para hablar únicamente de lo que resulta más anecdótico del texto.

Casi al final, entre los folios 181v y 189r, O’Crouley añade las ciudades de Acapulco, Veracruz y Jalapa; en la introducción, el gaditano advierte que “los capítulos no estan colocados en sus respectivos lugares, el primer impulso fue sólo el formar una lista de las ciudades y lugares de más nota, fueron creciendo los materiales y proporcionándose informes, con lo cual fui siguiendo sin fin determinado, y cuando pensé en el método y orden ya era tarde”. Así que realiza un índice sugiriendo la lectura y coloca estos tres capítulos junto con los de su género, entre el de Durango y el del presidio de los Adaes.

La cita anterior nos sugiere cómo el autor intenta convencer al lector de que sus fuentes son varias cuando, en realidad, en torno a este tema, se trata de la misma.

También cabe señalar que en las primeras ciudades presentaba listas con las iglesias, hospitales y monasterios que sintetizaba de la obra de Villaseñor, pero en estos tres últimos lugares no sigue el método, y la información la presenta a línea tirada como en el original. Es probable que el texto de los folios 46r a la 48v, correspondiente al capítulo *Población general de la Nueva España*, haya sido obtenido también del libro de Villaseñor, pero de manera indirecta, ya que debió haber sumado el número de familias españolas, indias y mulatas para hacer el conteo general, labor que debió tomar varias horas de trabajo.

Finalmente, añadiremos una interpretación en cuanto a la elección e inclusión de las últimas ciudades. Si bien desconocemos si O’Crouley se adentró al territorio novohispano, sí sabemos que embarcó por el puerto de Veracruz y conoció Jalapa. Posiblemente el haber estado en estos sitios le

permitió hablar de ellos, porque su omisión resultaría extraña. A ello añadimos que es precisamente en estos apartados donde el gaditano deja correr su pluma y agrega texto que no aparece en el de Villaseñor.

III. *Historia de Nueva España* de Francisco Lorenzana⁴¹

El título completo de esta obra es *Historia de Nueva España escrita por su esclarecido conquistador, Hernan Cortes* y fue impresa en la Ciudad de México en 1770, tan sólo cuatro años antes del manuscrito de O'Crouley. Como lo refiere el título, ésta es una obra cuyo autor es Hernán Cortés y son las cartas que envía al rey sobre sus expediciones. Francisco Lorenzana funge como un editor al compilar las cuatro que existen. Además de recuperar el texto de Cortés, el que fuera arzobispo de la Nueva España también añade un aparato crítico que glosa la obra con prólogo, advertencia al lector y notas a pies. En la introducción escribe: “Para que el público no carezca de las noticias mas principales de la Historia de los Indios y Conquista de México, [...] me he dedicado a reimprimir las Cartas segunda y tercera, que comprehenden todos los sucesos, y Hernan Cortés las escribió a el Sr. Carlos Primero de España y quinto del Imperio, con algunas notas, con que los lectores puedan conocer los sitios, pueblos, genios, religion y costumbres de los Naturales” (Lorenzana, 1770: s/p).

Si vemos los capítulos que Lorenzana añade a la obra de Cortés, podremos comenzar a ver una semejanza con la obra y estructura del manuscrito de O'Crouley. El índice es el siguiente:

Advertencia para la inteligencia de las Cartas de Hernán Cortés

Ídolos

Años Mexicanos y Días

Artes y Vestidos

Pobladores de Nueva España

Lengua o idioma mexicano llamado Nahuatl

República de las quatro Señorías de Tlaxcala

⁴¹ Francisco Antonio de Lorenzana (1722-1802), historiador español que desempeñó cargos como cardenal, obispo y arzobispo. Su formación comenzó en los colegios jesuitas, pero, tras la muerte del padre en 1732, fue enviado al internado benedictino en el monasterio de San Andrés de la Espinareda, de donde se gradúa como bachiller en artes. Después se traslada a Valladolid para cursar leyes y obtiene el título en 1742 en la Universidad de Santa Catalina de Burgo de Osma. A partir de ahí obtiene la canonjía en Toledo y en 1765 el obispado de Plasencia, seguido, en 1766, de su envío a México. En las tierras novohispanas preparó el Concilio Provincial y mandó a la prensa las actas de los tres anteriores, así como las cartas de Cortés de 1770, que veremos a continuación, donde se incluyó por primera vez la impresión de las matrículas o tributos a Tenochtitlan. También patrocinó otras obras como el *Oferencio* de 1792 o el trabajo del padre Risco que aparece en la *España Sagrada* de 1784. También se le reconoce la labor de compilar, mediante un cuestionario, los datos para confeccionar un mapa del arzobispado de Toledo, que eventualmente mandaría al geógrafo Tomás López. Finalmente, se traslada a Roma en 1797 donde radica hasta su muerte (Vizuite, 2014).

Kalendarios Mexicanos

Papel, en que escribían

Tributos Regios

Imperio Mexicano

Gobierno político de Nueva España

Cartas 1 y 2

Fragmento de un Mapa de Tributos

Carta tercera

Carta última (Lorenzana, 1770, p. 401)

Como podemos observar, el nombre de algunos capítulos son prácticamente iguales a los que Pedro Alonso tiene en su manuscrito y esto es porque el libro editado por Lorenzana es otra de las fuentes consultadas por O'Crouley. Cabe señalar la lectura y recuperación que hace el gaditano, pues, si leemos, nos daremos cuenta de que del texto de Cortes no se recupera nada, pero del aparato crítico y las notas a pie sí que copia de manera textual.

El capítulo de O'Crouley *De los que han gobernado esta nueva España y sus hechos notables*, que va del folio 105r al 117v, lo obtuvo de las páginas 11 a la 35 del libro de Lorenzana donde aparece una relación de los virreyes novohispanos; tan sólo añadió información sobre Antonio de Bucareli, que comenzó su gestión como virrey de la Nueva España, a partir de 1772, por lo que el arzobispo no podría haberlo incluido en su listado, ya que la fecha de publicación de su obra es de dos años antes. O'Crouley también aumenta la siguiente información sobre el Marqués de Croix: “Tuvo siempre mesa franca, y fue de un desinterés tan sin igual, que Su Majestad fue servido aumentarle el sueldo. Recto y celoso. Fue promovido a Capitán General de Ejército, y pasó a España en el año de 1771” (fol. 117v).

Al comienzo de este capítulo anota la siguiente cita: “así concluye Solís”; sin embargo, esa referencia aparece tal cual en Lorenzana y es que, como ya hemos dicho, aunque cite al cronista no hay nada que nos lleve a pensar que sí conoció o consultó la obra; es más, el propio arzobispo, en alguna parte, escribe lo siguiente:

D. Antonio de Solis, con los vivos coloridos de sus expresiones; castizo, elegante, y fluido estilo, de modo que es singular Pieza de nuestro Castellano, mas por ser tan sobresaliente el adorno, tan limadas las palabras, tan discretos los discursos, que pone en boca de los Indios, queda un recelo en quien les trata, de algún exceso de exageración [...] no por falta de

verdad [...] no por artificio engañoso, sino por cierta decadencia, que se descubre en lo natural (Lorenzana, 1770: A2).

Si bien Lorenzana califica de “decadente” el estilo de Antonio de Solís, lo cierto es que tanto éste como Antonio de Herrera fueron autoridades literarias por mucho tiempo. De acuerdo con David Brading, el estilo erudito y clásico de Solís le otorgó adeptos incluso en el siglo XVIII (2017: 293). Es probable que O’Crouley escogiera la triada Solís, Herrera y Acosta como fuentes —aunque no los hubiera consultado propiamente— porque éstos preferían buscar las causas de los hechos históricos en los eventos naturales; por ejemplo, justificaban la personalidad de los habitantes mediante las condiciones climáticas del territorio y no como un castigo divino como sí hicieron otros, como Motolinía o Fernández de Oviedo, quienes veían en las actitudes de los indios una clara posesión demoniaca.

Por su parte, el capítulo *Origen y sucesión de Reyes mexicanos*, que va del folio 138v al 139v, lo obtiene de las páginas 4, 9 y 10 del libro de Lorenzana. Cabe señalar que la información que aparece de cada rey es tan sintética como la que también aporta el arzobispo, pero O’Crouley, además, añade el número de años que cada personaje gobernó; esos datos los debió obtener de alguna otra fuente.

A continuación, Pedro Alonso retomará algunas notas que se hallan a pie de página, como las que están entre la 35 y 36, que utiliza el gaditano para introducir el texto sobre la Virgen de Guadalupe,⁴² que, después, ampliará con otro recurso. Lo mismo hace en los temas de animales y plantas. Sobre estos últimos, O’Crouley recupera la nota a pie de la página 222 donde Lorenzana sugiere, para ampliar la información de las hierbas, la consulta del libro de Francisco Hernández donde puede encontrarse una colección de más de 1 200 especies; entonces, el gaditano se apura a decir lo mismo como si él hubiera consultado dicha obra.

Estos capítulos resultan interesantes porque se logra observar la combinación de fuentes para la configuración de un mismo tema, utilizando la información de Lorenzana para darse una idea de lo que va a tratar y luego lo desarrolla con la consulta de otros textos.

En el caso del capítulo *Cronología mexicana*, que evidentemente obtiene del de *Kalendarios Mexicanos*, tenemos una de estas combinaciones de fuentes. Lorenzana, en la introducción, comenta que la

⁴² El relato de la aparición de la Virgen de Guadalupe es un tópico que se repite constantemente en las obras que narran la historia de la Nueva España desde los primeros cronistas hasta las fuentes que ha consultado O’Crouley, por lo que es difícil determinar la fuente original de donde pudo haber tomado los datos. El primer trato exhaustivo fue la multicitada obra de Francisco Florencia (1741); asimismo, la vigencia irrefutable del mito mariano tuvo un despunte en el siglo XVIII con el diagnóstico que un grupo de pintores novohispanos hicieron del ayate para demostrar su veracidad. Dicho dictamen fue impreso por Miguel Cabrera bajo el título de *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas* (1756). Ahora bien, hemos encontrado una semejanza en lo acotado del tema, en el empleo de algunas frases y palabras con el relato que aparece en la obra de Juan Manuel de San Vicente (1768). Este autor también aborda temas parecidos a los que O’Crouley desarrolla en su propio índice, como son: el listado de los gobernantes mexicanos, la descripción de la ciudad y sus habitantes, la diversidad de frutas y la relación de templos religiosos y hospitales; podríamos añadir también que la *Descripción* de San Vicente fue impresa en Cádiz, así que dadas las similitudes la podríamos considerar como una fuente estructural.

información en este apartado la debe a Lorenzo Boturini. La cuestión es que en el capítulo de O’Crouley se muestran muchos más datos que lo que apunta el arzobispo, e incluso tampoco coincide la lámina que ambos reproducen para ilustrar el calendario. Podríamos pensar que Pedro Alonso se remitió a la obra de Boturini para completar su informe, pero no es así. Desde un primer momento vemos una diferencia en las explicaciones y en los términos utilizados; precisamente en su texto, Boturini compara la nomenclatura utilizada por él con la empleada por Gemelli Careri y encontramos que O’Crouley recupera la de este último. Por poner un ejemplo:

Palabra	Gemelli	Boturini
Tochtli	Tierra	Ayre
Acatl	Agua	Agua
Tecpatl	Ayre	Fuego
Calli ⁴³	Fuego	Tierra

Tabla 1. Comparación entre los términos de Gemelli y Boturini.

La tabla muestra los términos empleados para un mismo vocablo en náhuatl. A ello Boturini añade lo siguiente: “cuyo cumulo de errores de Gemelli era capaz de confundir de tal manera a los que pretenden descifrar los Kalendarios Indianos, que nunca pudiesen hallar el hilo para salir de el laberinto” (Boturini, 1746: 55, 56). Si el gaditano hubiera leído directamente este texto, lo más lógico sería recuperar la información que aquí se vierte; sin embargo, el texto viene directamente de la obra de Gemelli Careri.

Y, precisamente, al remitirnos al libro *Giro del Mondo* de Giovanni Gemelli encontramos la fuente base. Antes de pasar a su análisis, queremos señalar que existe una tabla en Lorenzana con los nombres de los días que aparecen en náhuatl y en seguida su traducción. Esto resulta de interés porque en el *Giro* no aparecen las traducciones, de modo que podemos intuir que obtuvo información de aquí y allá. Por último, queremos señalar que varias de las fuentes iconográficas también fueron obtenidas del libro del arzobispo; su análisis lo trataremos con detenimiento en el capítulo correspondiente.

⁴³ Tanto Gemelli como O’Crouley escriben *Cagli* en lugar de *Calli*, como debería ser escrito.

IV. *Giro del Mondo* de Giovanni Gemelli Careri

Ya decíamos que O'Crouley conoció la obra de este italiano, primero porque el calendario coincide totalmente con el que el gaditano dibuja, pero, además, el texto, aunque es una selección de párrafos, se le asemeja sustancialmente. La cuestión ahora es dilucidar de qué edición O'Crouley basa su resumen, ya que el original está en italiano.

El *Giro del Mondo* se compone de seis tomos, y es en el último donde aparece el viaje a Nueva España. Esta obra se imprimió en Nápoles entre 1699 y 1700 (Gemelli, 1976: lxxv) y gozó de diversas traducciones. En español apareció dentro de la obra *Historia general de los viajes o Nueva Colección de todas las relaciones de los que se han hecho por Mar y Tierra* de Antoine-François Prévost, quien la compuso en francés y fue posteriormente traducida por Miguel Terracina, cuya edición comenzó en 1763 y finalizó en 1788. Es el tomo 22 el que contiene lo relacionado con Gemelli y el calendario. Sin embargo, por la fecha, O'Crouley no pudo haber consultado la traducción, ya que no apareció sino hasta 1781; de hecho, ni siquiera es una recuperación fiel de la obra de Careri, sino un resumen e, incluso, no coincide del todo con lo que O'Crouley apunta.

Por su parte, la edición italiana sí tiene mucha más semejanza; las palabras nahuas son copiadas de la misma manera, incluso con los errores. Esto quiere decir que el gaditano hizo o pidió que le hicieran la traducción de algunos de los párrafos del texto completo, pero que, definitivamente, la obra consultada es la original en italiano; otro indicio que nos sugiere lo anterior es que en una parte del texto O'Crouley deja en blanco un espacio donde debían ir las palabras *del sonno, d'altrettanto*, que posiblemente no supo traducir. El párrafo indica lo siguiente: “Este parece ser cálculo lunar, pues dividían el movimiento de este planeta en dos tiempos; el 1º de su salida, desde la solar, a la oposición de 13 días, y el 2º de igual número de días, desde su [en blanco en el original] hasta el ponerse de mañana” (O'Crouley 1774: 141v), y en original italiano señala: “Eglino distingueano il moto Lunare in due tempi: il primo di vigilanza, dall'Orto Heliaco, o nascimento Solare, sino all'opposizione, di 14. dì; e'l secondo del sonno, d'altrettanto, sino all'occultazione mattutina.” (Gemelli, 1728: 38).

La manera en que O'Crouley trabajó con el libro de Gemelli fue mediante la selección de párrafos que explican el funcionamiento del calendario, traduciendo los mismos de forma textual y añadiendo la tabla de Lorenzana. Por otro lado, los capítulos que el italiano desarrolla en su obra se asemejan sustancialmente a los de Pedro Alonso, como podemos ver en la siguiente selección:

Índice del tomo sexto del *Giro del Mondo*:

Libro primero

Horribles sacrificios que hacían los indios a sus ídolos; fiestas y trajes de los mismos

Capítulo VIII. Describe el autor lo más curioso que vio en México

Libro segundo

Capítulo IX. Aves y animales de la Nueva España

Capítulo X. Frutas y plantas de la Nueva España

Libro tercero

Capítulo I. Viaje hasta la Puebla de los Ángeles

Capítulo III. Se describe la nueva Vera Cruz y su puerto

Capítulo IV. Breve noticia del descubrimiento y de la conquista de la Nueva España

Aunque son muy parecidos, en realidad no obtuvo de ellos más que lo que ya hemos referido sobre el calendario mexicano, pero no debemos pasar por alto que la recuperación de la disposición también es una forma de intertextualidad, es decir, que si bien Alonso O'Crouley no recoge explícitamente, sí rescata los tópicos y la forma de presentarlos. En este caso, la referencialidad o intertextualidad está determinada, no como una recuperación de los textos, sino más bien de la estructura. Podríamos hablar aquí de una preservación de la forma, como lo argumentaría Roland Barthes para definir lo que la escritura hace al mantener la memoria del mundo. Dicho autor sostiene que la escritura no es inocente, sino al contrario, conserva los discursos como una literatura universal que no pertenece a nadie (1967: 20). Y es que si nos detenemos a revisar la obra del italiano, podemos observar grandes similitudes que van más allá de los textos, por ejemplo, las imágenes, además del calendario que ya hemos mencionado. Gemelli tiene inserta en su obra códigos mesoamericanos, estampas de plantas y mapas. Pero quizá la imposibilidad de acceder a esta obra en español o quizá la fecha tan temprana le hayan hecho desistir de recuperar más información, pero lo cierto es que el libro del *Giro del Mondo* dejó una huella indisoluble en la manufactura de la *Idea Compendiosa*.

V. Los manuscritos: Gálvez y Ducrue

A continuación, presentamos dos libros que tienen la particularidad de ser manuscritos. Cada uno lo utilizó para tratar un capítulo: uno es el informe que el visitador de la Nueva España, José de Gálvez⁴⁴ marqués de Sonora, escribe sobre las condiciones del virreinato; el segundo, el que el propio Pedro Alonso cita como del padre Norberto Ducrue.

⁴⁴ José de Gálvez (1720-1787) nació en Málaga y ocupó varios puestos administrativos; antes de ser funcionario escribió un discurso sobre los territorios americanos, donde se logra ver la influencia que pudo tener el texto de José Antonio Villaseñor.

El primero es un informe fechado el 31 de diciembre de 1771, tan sólo tres años antes del manuscrito de O'Crouley y está dirigido al recién nombrado virrey Antonio de Bucareli y Ursúa; en él se describe la situación económica, administrativa y social, con la clara intención de hacer saber al recién llegado la situación general del territorio novohispano. El documento en cuestión no llegó a la imprenta hasta 1867, pero, de acuerdo con Elena Suárez Arguello, “se realizaron numerosas copias manuscritas que fueron distribuidas en la metrópoli a diversos funcionarios ligados con la administración indiana” (Gálvez, 2002: 11). Además, la editora del texto de Gálvez hace un listado de los informes manuscritos que aún se pueden localizar en el Archivo General de Indias, en la Biblioteca Nacional de España, en la Real Academia de la Historia, en el Palacio Real y en el Museo Naval. Añadimos que también hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México con la signatura MS 1260.

José de Gálvez llega a Nueva España en 1765 y, como ya lo hemos mencionado en el capítulo primero, fue parte de la comitiva que hizo valer la orden de expulsión de los jesuitas en 1767, por lo que la última parte de su informe la dedica precisamente a describir las expediciones que realizó a estos territorios norteros.

Es probable que O'Crouley tuviera acceso a este documento, pero no necesariamente podemos decir que lo tuviera entre sus manos, como ocurrió con los libros anteriores; lo decimos porque el capítulo de la *Expedición militar a la Nueva Andalucía por el Señor Galvéz* que se extiende desde el folio 49r al 56v, aunque recoge *grosso modo* los datos del informe, no los toma textualmente, como venía haciendo con el de Villaseñor y de Lorenzana. De hecho, es difícil situar los datos en el mismo orden. También notamos que la voz que narra en primera persona es la de Gálvez, al igual que ocurre en el informe; sin embargo, hay muchas apelaciones a Dios, la Virgen y los santos que en el texto original no se encuentran, aunque sí varias fórmulas de respeto al virrey.

Así que podemos pensar que O'Crouley tuvo acceso limitado a este documento, quizá lo leyó en la Real Academia de la Historia del que era miembro o de manos de algún conocido funcionario en las tertulias que solía tener. Lo que cabría resaltar es la actualidad de la fuente y la rapidez con que podía moverse un documento manuscrito.

El segundo texto es citado por O'Crouley y dice: “ésta la debí a un curioso que la obtuvo en manuscrito de su autor el Padre Norberto Ducrue, natural de Viena, quien la compuso en 1765, habiendo residido por el espacio de 28 años en dicha Península” (fol. 3v). No hemos podido encontrar un documento cuya autoría sea de este personaje, pero, de acuerdo con Aschmann, se

Este informe le permitió ingresar a las filas de la Corona, donde fungió como abogado de cámara, alcalde de Casa y Corte, visitador de la Nueva España, secretario de Estado de las Indias (Gálvez, 2002: 28-37).

trata de Franz Benno Ducrue⁴⁵ (1966: 15), quien fue un jesuita de origen alemán que llegó a las misiones de California en 1748 y estuvo ahí hasta la expulsión acaecida en 1767, aunque el barco que lo llevó al viejo continente zarpó en 1768.

Aschmann encontró otro manuscrito con el que comparte al menos un 75% de semejanza con el de Ducrue. Dice el autor de este estudio que fue copiado palabra por palabra y sólo se diferencian por la elección de algunos términos y la ortografía. Este nuevo documento pertenece al *British Museum* y en él se ha omitido parte del texto que aparece en el de O'Crouley. El manuscrito se titula *Descripción compendiosa de lo descubierto y conocido de la California, por el Padre Fernando Consag de la Compañía de Jesús*, que, además, incluye unas adiciones anónimas hechas en México en el año de 1791.

Aschmann no ha podido declarar si el texto es de Ducrue o de Consag, ya que ambos contemporáneos vivieron en la península de California y eran conocedores del territorio y sus costumbres. Lo que sí asegura es que pudo haberse escrito entre 1752, año en que se asienta la misión de Santa Gertrudis y que es mencionada en la relatoría y 1762 cuando se estableció la de San Borja (1966: 16). De Consag ya hemos dicho que sus diarios de viajes circularon de forma impresa y que tenían como característica ir narrando día por día, cosa que no comparte con este relato; otro dato que los diferencia es que el jesuita, al ubicar los lugares, sólo pone los grados y nunca los minutos, como sí ocurre en la *Descripción de California*. De Ducrue sólo se conoce un texto sobre los hechos acaecidos durante la expulsión; éste se redactó en latín y se imprimió en 1784. Por otro lado, los datos que consigna O'Crouley sobre el autor tampoco son certeros: ni el nombre, ni la procedencia, ni el número de años que vivió en la península son correctos. Es verdad que Franz Benno pudo castellanizar su nombre en tierras novohispanas, escogiendo el de Norberto por ser un santo germano con el que hubiera podido tener alguna devoción particular. Sobre su origen, podríamos también desatender el error del dato pensando en la confusión que podría haber suscitado en O'Crouley el que fuera de Munich o Viena; sin embargo, sobre el tiempo que pasó en California, el mismo Ducrue lo consigna en una carta de 1778 donde señala haber vivido en las misiones durante 15 años (Burrus, 1967: 130). Quien sí vivió 27 años en estos territorios fue precisamente Fernando Consag.

No sabemos si el gaditano nuevamente quisiera ocultar la fuente original en aras de imprimir mayor erudición a la suya, sobre todo considerando que ya había incluido un relato de Consag que obtuvo de Villaseñor, o si la copia manuscrita que tuvo entre sus manos ya venía con aquellos datos inexactos. Más allá de lo que ya hemos puntualizado sobre Consag y Ducrue, no tenemos más

⁴⁵ Franz Benno Ducrue (1721-1779) entró a la Compañía de Jesús en 1738 y antes de concluir sus estudios se dirigió a España para embarcarse a Nueva España en el año de 1750. Se graduó el 2 de febrero de 1756 y tras el decreto de expulsión dejó tierras americanas en 1768. Regresó a Múnich de donde era originario y escribió una relatoría de los acontecimientos ocurridos en 1767. Finalmente, murió a los 58 el 30 de marzo de 1779 (Burrus, 1967: 7-8).

elementos para afirmar la autoría del texto, aunque tampoco es nuestra intención. Lo que sí queremos destacar es la circulación de documentos manuscritos que se copiaban afanosamente y que eran considerados fuentes y autoridades tanto como las impresas.

VI. Los viajes de Purchas

Otro impreso que también consultó O'Crouley para la elaboración de su texto es una edición de 1625 de Samuel Purchas de sus viajes por el mundo. Adelantamos que volveremos sobre este autor en la sección dedicada al estudio de la imagen, específicamente la que trata el mundo mesoamericano, que está en el apartado 2.3.4.

Por lo pronto, anotamos que el libro se llama *Purchas his Pilgrim*, dividida en 20 volúmenes, el 15 es una compilación y síntesis de las obras de Antonio de Herrera, José de Acosta, Gonzalo de Oviedo y Francisco López de Gómara, además de que aporta documentación inédita novohispana. Dentro de los textos aparece un capítulo titulado *Conquest of Mexico and New Spaine by Hernando Corte* (Purchas, 1905: 505-518), que es la base de la que parte Pedro Alonso para realizar el texto de la *Conquista de la Nueva España por Hernán Cortés*, que se encuentra entre los folios 123v al 132v. No está de más decir que O'Crouley remite como fuente a Antonio de Solís y, aunque ese autor, como otros, narra la entrada de Cortés al territorio mesoamericano, lo cierto es los textos no coinciden, sobre todo en lo referente a los años y cifras que anota el gaditano; ejemplo de ello es el número de artillería o caballos, así como los nombres que se mencionan.

Con el texto de Purchas, cabe decir que la traducción tampoco es literal, el acomodo de la información es distinta y algunas palabras fueron actualizadas; por ejemplo, donde se apunta “the Iland of Acusamil” (1905: 506), el gaditano lo anota como “a Cozumel” (f. 125r).

Es probable que completara con este libro la información que le faltó sobre los animales que habitaban en Nueva España. Había retomado, para ello, como ya dijimos, una nota a pie del libro editado por Lorenzana, pero hay información que no aparece en el arzobispo, por ejemplo, la descripción de los niguas, caimanes, armadillos, castores, culebras y arañas. Pensamos que esa información pudo salir quizá del extracto que Samuel Purchas traduce de Gonzalo de Oviedo (Purchas, 1905: 162-179), aunque en el conteo de los folios y el gráfico que se encuentra en el anexo p. 372, hemos dejado esa información como folios no identificados, porque la información no coincide del todo y es probable que O'Crouley haya mezclado la información encontrada en Purchas con la que él mismo contaba.

2.1.3 Conclusión

Lo primero que podemos anotar es la vigencia de las fuentes. Si bien el libro de Villaseñor, que es el que mayor peso tiene en la configuración de la obra total, se escribió treinta años antes que el de O'Crouley, lo cierto es que era un libro al que se recurría con asiduidad. Los datos son precisos y muchos de ellos constantes en el tiempo, como es el caso de la ubicación de las cabeceras o la división del territorio novohispano, además de considerarse una autoridad en la materia por emerger del ámbito oficial.

Después tenemos el de Lorenzana, que se imprimió escasos cuatro años antes en la Ciudad de México o los manuscritos que tampoco distan en temporalidad del de Pedro Alonso. Quizá el más antiguo sea el de Gemelli Careri, aunque recordemos que la información que recupera es escasa y también podríamos decir que vigente, dado que es la del calendario mexicano y su funcionamiento. Más bien esta obra tubo una clara influencia en la estructura del libro que resultó al final. Entre el texto de Lorenzana y el de Gemelli parece que O'Crouley definió el contenido que quería incluir en su compendio, y ayudaron para determinar qué temas y tópicos desarrollar. Tampoco olvidemos que la lectura en otro idioma pudo imposibilitar la recuperación de material del *Giro del Mondo* pero lo interesante también es que el acercamiento que hizo el gaditano hacia esta fuente es más bien como traductor.

Por otro lado, queremos comentar las formas en que se aproximó a cada libro. Con Villaseñor, por ejemplo, la recuperación raya en el plagio, así lo llama Gérard Genette, porque, además de ser textual, es prácticamente de toda la obra, por más que haya hecho en muchos casos labor sintética; sin embargo, distamos de esta conceptualización, porque, aunque O'Crouley nunca cita a ninguna de sus fuentes, sí ha advertido que su texto es un compilado de otros que han llegado a sus manos, sin decir que las recuperaciones de este tipo eran harto frecuentes en la época.

Con el libro de Lorenzana pasa distinto. Lo que rescata es el aparato crítico de la obra, porque evidentemente es lo más actual, sin decir del aparato iconográfico con el que también hizo lo propio. Con el informe de Gálvez ocurre algo muy particular. Es, quizá, el único texto que no tuvo entre sus manos cuando escribió el capítulo, pero en todo momento intenta parecer que es la voz del marqués de Sonora. Tal vez cuando conoció la obra anotó algunos datos como nombres y fechas, y después reconstruyó el texto. Probablemente recordaba muchas fórmulas de saludos y alabanzas, pero las que en el original estaban dirigidas al lector, que era el virrey Bucareli, en el manuscrito del gaditano se dirigen a las autoridades celestiales.

Del texto de Ducrue seguimos con la duda de la autoría, pero lo que se pone de manifiesto es la naturalidad con que los manuscritos circulaban y se copiaban aún en el siglo XVIII, actos que eran válidos y recurrentes tanto como se hacía con los impresos.

Por supuesto que Pedro O'Crouley jamás tuvo la intención de publicar este producto como suyo, pues era parte de su gabinete de curiosidades, pero tampoco quería hacer evidentes sus fuentes para que su manuscrito resultara atractivo y se le concibiera también como un conocedor en la materia.

Aún quedan folios que no se han podido adjudicar a un autor determinado y es probable que la mayoría no sea obra original de O'Crouley. Esperemos que en lo sucesivo encontremos más de ellas, en especial los temas dedicados a la Virgen de Guadalupe, el listado de arzobispos, los nombres e idiomas de los indios, la descripción de las frutas y algunos animales, poesía mexicana, estado actual de los indios, así como el tema de las castas, lo que hace un total de 23 páginas, que representa el 13% del total. Estos temas también se encuentran en los libros de Lorenzana y Gemelli, pero los textos no corresponden exactamente; por ejemplo, en el libro del arzobispo se cuenta la historia de la Virgen, pero los datos en las fechas que apunta O'Crouley no aparecen en aquel, lo mismo que el resto de los temas que, si recordamos, Careri también los trae a cuento. Es probable que exista otra fuente que contenga varios de los temas restantes porque prácticamente todos se agrupan en la última parte del manuscrito.

En el anexo hemos también incluido la tabla 3, p. 373, donde se han anotado, por un lado, los capítulos y los folios, y en otra columna la fuente y página o folio, según sea el caso, de donde obtuvo el texto. Así como el gráfico del que ya hemos hecho mención donde puede observarse el porcentaje que cada fuente ocupa en la obra total. Hay una proporción de texto que suponemos es original y corresponde a la introducción, algunos comentarios internos y el remate de la obra que va desde el folio 199 al 204. Esta última parte la adjudicamos a O'Crouley porque en el texto hay dos huecos donde deberían ir fechas que se quedaron en blanco. Ello nos hace pensar que si hubiera tenido una fuente de donde estuviera recuperando el texto lo habría anotado.

2.2 Estudio codicológico

En este apartado presentamos la ficha de descripción y después desarrollaremos dos tópicos en los que amerita detenerse; aunque emanan propiamente de la ficha, se trata del esquema de composición de fascículos y de las filigranas presentes en el documento.

2.2.1 Ficha de descripción

Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de España. Fondo Reservado. Sala Cervantes.
Signatura: MSS 4532.
Autor: O'Crouley y O'Donnell, Pedro Alonso.
Título: <i>Idea compendiosa del Reyno de Nueva España en que se comprehenden las ciudades y puertos principales, cabeceras de jurisdicción, su latitud, rumbo y distancia a la capital, México señalándose los principales presidios y guarniciones: con circunstanciada descripción de las partes más remotas y menos conocidas; arzobispos y virreyes que ha tenido con varias particularidades de los Indios antiguos y modernos, de su conquista, curiosidades e historia natural. Recopilado de varios autores, manuscritos, informes verídicos y conocimiento práctico e imparcial. Agréganse XXXI planos y láminas para la más completa inteligencia.</i>
Lugar y fecha: Cádiz y Nueva España, 1774.
Dimensiones: 215 x 155 x 40 mm.
Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano.
Tipo de escritura: humanística redonda.
Materiales constitutivos: a) Papel artesanal verjurado, se observaron seis marcas de agua distintas.

- b) Tintas: tinta ferrogálica de color marrón claro⁴⁶ para el texto, una tinta ferrogálica de color negro brillante para la elaboración de láminas, tinta de color violeta que se utilizó para títulos de capítulos, cifras, fechas y números romanos. Acuarelas varios colores.

Anotaciones y marcas de propiedad: firmado por el autor en la portada, lo acompaña un escudo de armas en el lugar de la marca de impresor.

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra se compone de 11 fascículos, el segundo formado por 2 cuadernos. Consta de 7 octernos, un cuaterno, otro de 9 bifolios, 1 de 10 bifolios y el compuesto con 10 bifolios y 9 bifolios encartados. A continuación, se presenta una tabla que contiene el número y orden de los fascículos, su composición, los folios que contienen, así como las hojas añadidas y el lugar que ocupan. Además, se incluyen las guardas y las dos hojas de respeto al inicio y al final de la obra. Como puede observarse, el segundo cuaderno está compuesto por 2 que hemos nombrado A y B.

Número de fascículo	Forma	Folios	Número de hojas añadidas y folios correspondientes
1º	cuaterno	1-7	0
2º	Compuesto de 10 bifolios A 9 bifolios B	A: 8-19 y 39-48 B: 20-28 y 29-38	A: folios 13 y 17 B: fol. 29
3º	octerno	49-64	0
4º	octerno	65-80	0
5º	octerno	81-96	0
6º	octerno	97-112	0
7º	octerno	113-130	folios 118 y 124
8º	octerno	131-157	folios: 144-146, 148, 150, 151, 153-156

⁴⁶ Cabe aclarar que la tinta ferrogálica en un inicio es negra, pero luego, por efecto del tiempo, se desvanece y vuelve marrón o sepia. Eso depende de la composición más o menos ácida. Lo que queremos resaltar es que se emplearon dos tintas, una que tendió al marrón y otra que conservó mejor el color original.

9°	9 bifolios	158-177	folios: 59, 61 y 75
10°	octerno	178-203	folios: 180, 183, 186, 190-196
11°	10 bifolios	204-223	0

Tabla 2. Fascículos. La primera columna contiene el número y posición del fascículo; en la segunda, la forma del cuaderno; en la tercera, los folios que abarca cada fascículo y, finalmente, en la cuarta columna los folios añadidos, donde se pone 0 significan que no hay folios añadidos.

Foliación:

- a) Foliación moderna: 204 folios útiles y 19 hojas en blanco al final.
- b) Foliación antigua: (portada (fol.1), advertencia al lector (f.1v al 3v), I (f. 4r, II (f.4v), III (f. 5v), IV (f. 6v), 1 (f. 8r), 2 (f. 8v), 3 (f. 9v) 4 (f. 10v), 5 (f. 11v), así continúa hasta el 168. Cabe señalar que la foliación aparece o está registrada en el verso de los folios.

Estructura del contenido textual:

La obra se compone de un texto preliminar que es el prólogo del autor, seguido de un índice y luego 32 capítulos, y al final se encuentran las conclusiones. A continuación, se presenta el listado de los capítulos:

Prólogo

Índice

1.- De la Nueva España en general, sus climas

2.- De la Ciudad de México

3.- De la de Puebla

4. De la de Valladolid

5.- De la de Oaxaca

6.- De la de Guadalajara

7.- De la de Durango

8.- De la Ciudad y Puerto de Acapulco

9.- De la Ciudad y dicho de Veracruz

- 10.- Del pueblo de Jalapa de la Feria
- 11.- Del presidio de Los Adaes
- 12.- Del dicho del Paseo del Norte
- 13.- Provincia de Nayarit
- 14.-Del Nuevo México
- 15.- Viaje a las costas de California
- 16.- Descripción de la California
- 17.- Expedición a la Nueva Andalucía
- 18.- Nombres e idiomas de las Naciones de Indios
- 19.- Población general
- 20.- Confusión y origen de linajes
- 21.- Arzobispos de la metrópoli México
- 22.- Templo y aparición de Nuestra Señora de Guadalupe
- 23.- Virreyes que han gobernado
- 24.- De la conquista por Hernán Cortés
- 25.- Sucesión de Reyes mexicanos
- 26.- Cronología mexicana
- 27.- Anales, tributos, educación, etc.
- 28.- Poesía mexicana
- 29.- Estado actual de los indios
- 30.- Arboles, frutas, aves y animales
- 31.- Curiosidades notables
- 32.- Estado presente de la Nueva España
- 33.- Conclusión

Construcción de la página: las páginas que llevan ilustraciones tienen un margen triple con medidas que oscilan los 209 x 150 mm, aproximadamente. Las páginas de texto sólo tienen margen con un solo filete, que oscilan entre 190 x 128 mm (en el caso del folio 2) y de 199 x 126 mm (en el caso del folio 108). El vuelto del folio 48 se encuentra en blanco, lo mismo que el folio 118.

III. Aparato icónico

El manuscrito presenta un rico aparato iconográfico, y comienza con un escudo de armas en la portada, seguido de letras iniciales en cada capítulo, así como viñetas, mapas de las principales ciudades novohispanas, láminas de plantas, animales y 10 folios dedicados a representar castas americanas.

De las 31 láminas que el autor anuncia en el título sólo existen 29, más unos pequeños dibujos a modo de cierre de capítulo y se dividen de la siguiente manera: cinco mapas, siete láminas de plantas, dos de animales, diez castas, cinco dibujos que aluden al mundo prehispánico y 10 viñetas repartidas a lo largo del texto. Cabe señalar que el folio 118 se encuentra en blanco y es un añadido de papel grueso con la marca de agua de la flor de lis; esto nos hace pensar que dicho folio estaba destinado a ser un dibujo que nunca llegó a hacerse, pero que el autor contempló a la hora de escribir la relación. En el anexo se reproducen las 29 láminas.

Por otro lado, se emplearon para los títulos, cifras, fechas y números romanos, una tinta de color violeta rosáceo y una tinta ferrogálica de un marrón claro para el cuerpo del texto.

Para las ilustraciones, se utilizó la técnica de la aguada policromada y tinta ferrogálica de intenso y brillante color negro.

A continuación, presentamos un listado de las ilustraciones y las viñetas que aparecen a lo largo de la obra:

Folio	Nombre	Tamaño	Observaciones
1r	Escudo de armas	45 x 40 mm	
13	Mapa de la Imperial Corte	Plana entera	En fol. 13v pone I
17	Mapa de la Ciudad de Puebla	Plana entera	En fol. 17v pone II
29	Indios bárbaros Lam XIV	Plana entera	En fol. 29v pone 3
68r	Viñeta de jarrón	90 x 90 mm	En fol. 68v blanco

56v	Viñeta de lámpara	30 x 120 mm	
118r			En blanco, folio inserto de papel grueso, antecede al capítulo de la aparición de la Virgen de Guadalupe. En fol. 118v pone 4°
124r	Gran Templo de México	210 x 340 mm	Folio plegable. En fol. 124v pone 30
138r	Viñeta alegoría de América	72 x 125 mm	
139v	Viñeta de corona y flechas	40 x 11 mm	
140r	Rueda Chronologica Mexicana Lam 1	310x340 mm	Folio plegable. En fol. 140v pone 5°
144	Anales del imperio mexicano Lam 2ª		En fol. 144v pone 6°
145	Producciones naturales y tributos Lam III		En fol. 145v pone 7°
146	Educación y casamiento Lam IV		En fol. 146v pone 8°
148	Cacao Lam V		En fol. 148v pone 9
150	Vainilla Lam VI		En fol. 150v pone 10
151	Aguacate Lam VII		En fol. 151v pone 11
153	Zapote Lam VIII		En fol. 153v pone 12
154	Mamey Lam IX		En fol. 154v pone 13
155	Granadilla Lam X		En fol. 155v pone 14
156	Pitalla Lam XI		En fol. 156v pone 15
159	Aves		En fol. 159v pone 16
161	Animales		En fol. 161v pone 17
164	Viñeta venado	80 x 130 mm	
173	Viñeta de nopal	40 x 13 mm	
175	Indios caziques Lam XII		En fol. 175v pone 18

177	Indios más comunes Lam XIII		En fol. 177v pone 19
180	Mapa de Acapulco		En fol. 180v pone 20
183	Mapa de Veracruz		En fol. 183v pone 21
186r	Mapa de Xalapa		Cabe señalar que en el recto del folio se anota en número 22 y en el vuelto aparece el mapa
189	Viñeta de un fuerte	43 x 55 mm	
190	Castas 1 y 2		En fol. 190v pone 23
191	Castas 3 y 4		En fol. 191v pone 24
192	Castas 5 y 6		En fol. 192v pone 25
193	Castas 7 y 8		En fol. 193v pone 26
194	Castas 9 y 10		En fol. 194v pone 27
195	Castas 11 y 12		En fol. 195v pone 28
196	Castas 13 y 14		En fol. 196v pone 29
198v	Viñeta de trajes	125 x 45 mm	
202	Viñeta de ángel	65 x 128 mm	
204	Fin	23 x 125 mm	

Tabla 3. Listado de ilustraciones y viñetas. En la primera columna se anota el folio donde está ubicado el dibujo, la segunda contiene el nombre con el que se identifica cada lámina, en seguida las medidas y, finalmente, en observaciones, hemos apuntado principalmente anotaciones al vuelo del dibujo o en el recto según el caso del folio 186 en que la lámina se encuentra volteada.

En este listado se observa que las imágenes fueron numeradas de forma consecutiva. El único salto en el orden es el folio 124 del Gran Templo de México, cuyo número es el 30, colocado entre el 4 y el 5. Esto hace pensar que la foliación de las imágenes pudo haber sido anterior a la encuadernación y que, por algún motivo, quizá por el contenido del capítulo donde se inserta la imagen, fue modificada la posición original de esta lámina. También podemos ver que algunos de los dibujos tienen escrito otro número en la parte frontal, que van del 1 al 15, los dos primeros en árabe y el resto en romano; lo anterior puede sugerir dos momentos de producción distinto, donde quedan en segundo lugar las láminas de animales, las castas y todos los mapas.

Cabe decir que de las 31 láminas que Pedro O’Crouley anuncia en el título, sólo hay 29; también recordemos que el mapa del Reino de la Nueva España se perdió, y ese pudo ser uno de los faltantes; el otro puede tratarse del folio 118, que es un añadido de hoja en blanco, aunque el papel es grueso, es decir, que este folio quizá estaba destinado a ser una lámina que no se llegó a realizar. Sólo anotamos que el capítulo que lo antecede es el de la Virgen de Guadalupe, por lo que podemos imaginar que el folio, si se hubiera terminado, habría podido representar una escena mariana. Más adelante, en el capítulo 2.4 *Estudio de la imagen*, nos detendremos en el análisis de las láminas.

IV. Encuadernación⁴⁷

Dimensiones: 215 x 160 x 40 mm.

Fecha: ca. 1774.

Tapas: de cartón y están recubiertas de tafete color rojo; las guardas son de papel verjurado marmoleado de colores rojo, blanco, azul, verde y amarillo; las hojas de respeto son de papel verjurado con filigrana; los nervios y el alma de las cabezadas son de cordel de fibra vegetal; las cabezadas están recubiertas con hilo de colores blanco y azul; los cortes están coloreados con tinta de color rojo.

La estructura constructiva de la encuadernación: es encartonada, posiblemente a la inglesa, con siete estaciones de costura y cinco nervios sencillos, con una costura a punto seguido; las cabezadas están unidas al cuerpo del libro mediante cuatro anclajes con hilo blanco y el alma que se inserta en las tapas.

Guardas y hojas de respeto: en la guarda posterior aparece una etiqueta con la leyenda “M. MURILLO / Librero / Madrid”. Mariano Murillo murió en 1905. En 1916, el librero Melchor García conseguirá comprar las existencias de libros nuevos y antiguos de la Librería de la Viuda e hijos de Mariano Murillo.

Estructura decorativa y ornamentación: la estructura decorativa de las tapas es simétrica. La ornamentación está asociada al estilo rococó, de moda en el siglo XVIII. La decoración se inicia con un encuadramiento exterior de una rueda dentada y un hilo, seguida de la repetición de un mismo florón de motivo vegetal estilizado. En el centro de la tapa aparece una composición con ese mismo motivo vegetal que se repite cuatro veces unido por sus vértices. Los utensilios empleados han sido ruedas y florones, y la técnica decorativa utilizada ha sido el dorado. Los

⁴⁷ El estudio dedicado a la encuadernación fue realizado junto con Antonio Carpallo, a quien damos la autoría.

nervios (costillas) están decorados con una paleta con motivos florales y vegetales estilizados, similares a los que aparecen en la rueda que decora los cantos. Los entrenevios (casillas) están decorados con un encuadramiento de una paleta dentada y un hilo, con un motivo vegetal en el centro, junto a motivos vegetales más pequeños en las esquinas y en la parte central de las bandas verticales, todo ello dorado. Las guardas están decoradas con un papel marmoleado, tipo peines, modelo Old Dutch, de origen alemán, utilizado a partir de la primera mitad del siglo XVIII, con colores rojo, blanco, azul, verde y amarillo, en donde se crean un sinfín de columnas compuestas por pequeños arcos semicirculares que se van alternando. Los cortes están teñidos de color rojo. Las cabezadas están decoradas con el alternado de hilos de color blanco y azul.

V. Estado de conservación

Encuadernación: El estado de conservación es reservado, ya que está retirado de la consulta al público por precario estado. La tapa anterior aparece desprendida del cuerpo del libro junto a las guardas y hojas de respeto. Las guardas y las hojas de respeto contienen orificios provocados por insectos bibliófagos. Se aprecian roturas de los anclajes del alma de las cabezadas hacia las tapas. En el lomo se observan rozaduras en los nervios, casi dejándolos sin decoración; también hay pérdidas de piel en ambas cofias dejando al descubierto las cabezadas; se muestran roturas y pérdidas de piel en el primer entrenervio y pérdida de motivos decorativos en el sexto entrenervio (figuras 5 y 6).

Cuerpo del texto: en buenas condiciones, a excepción del folio 140 que, por su tamaño, fue plegado y tiene roturas en los pliegos y las esquinas.



Figura 5. Encuadernación. Biblioteca Digital Hispánica.

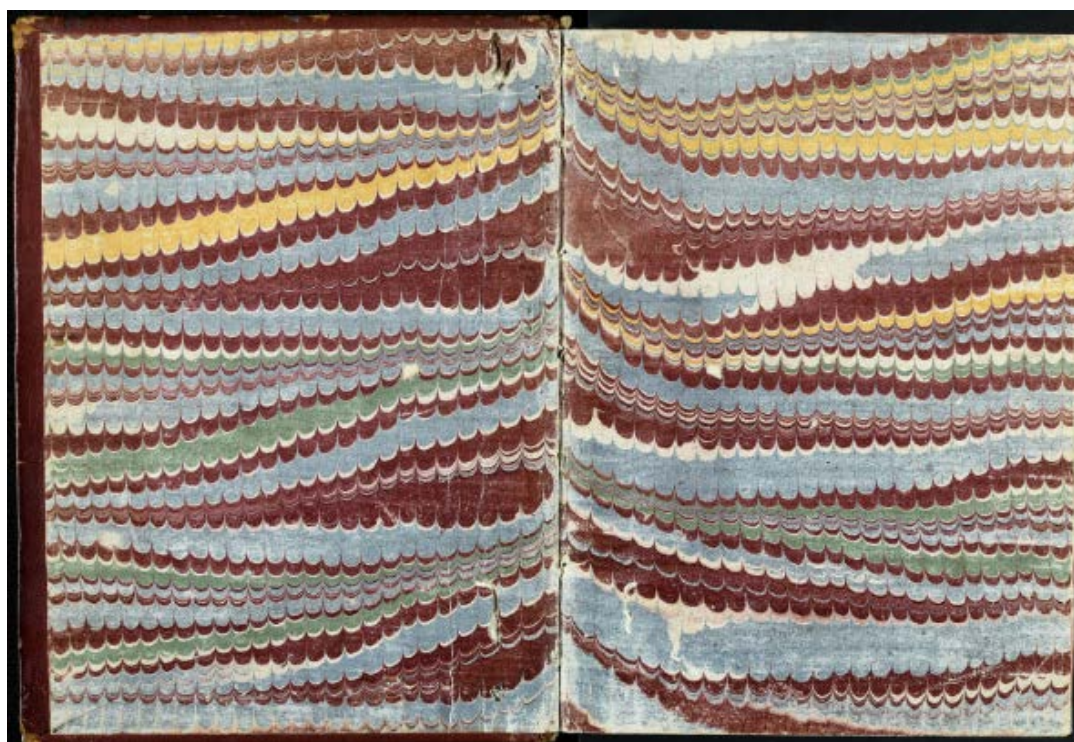
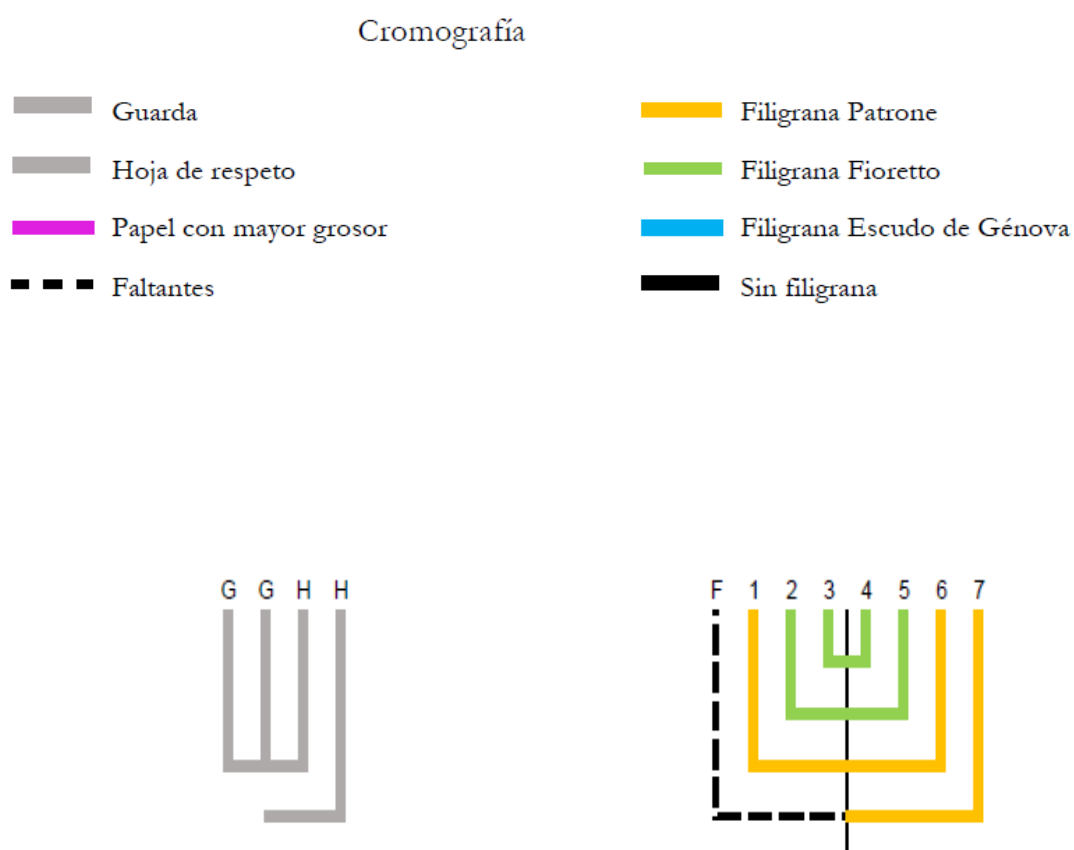


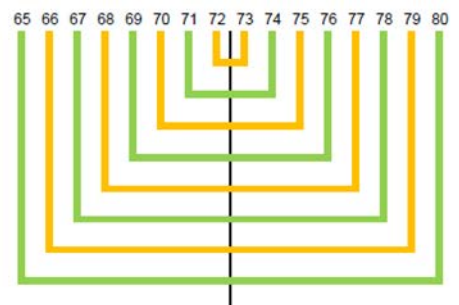
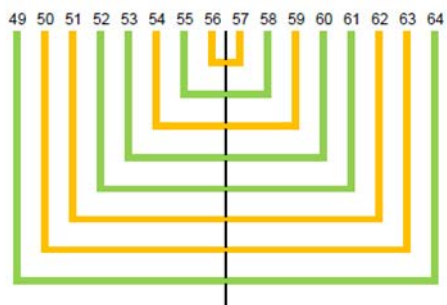
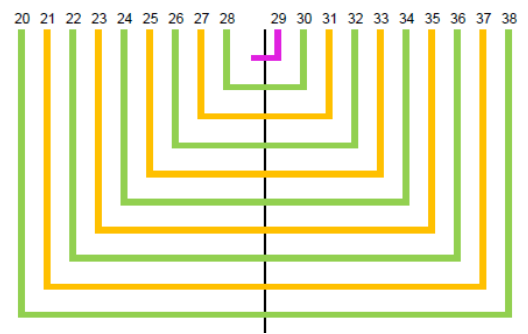
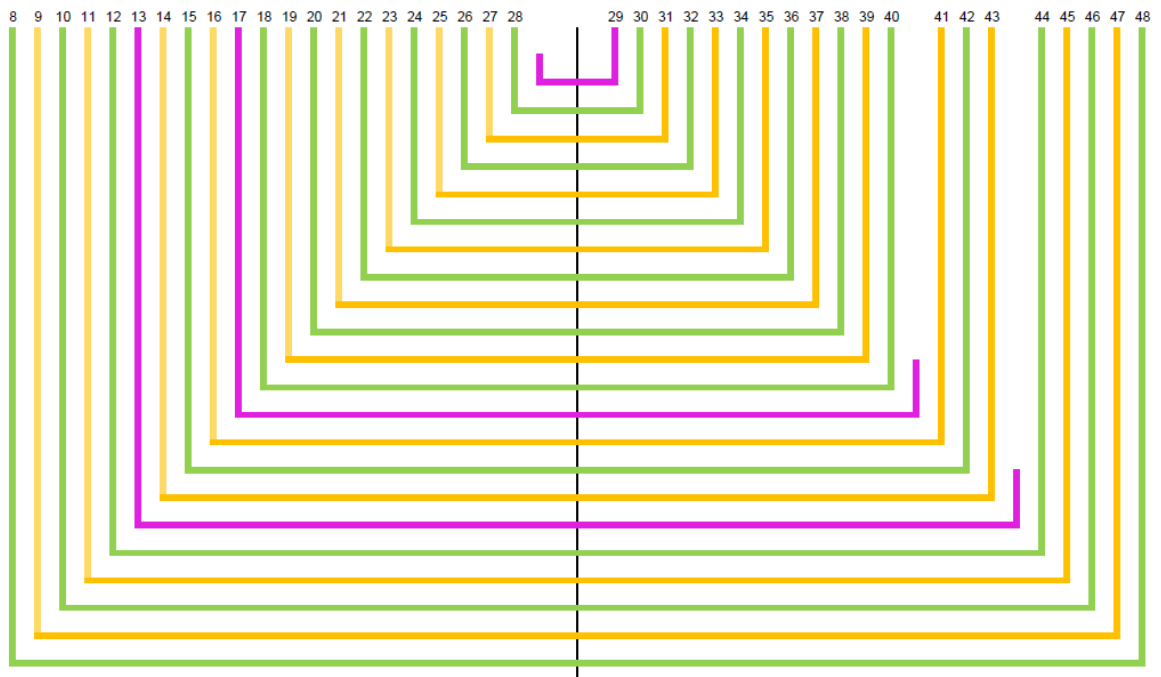
Figura 6. Guardas. Biblioteca Digital Hispánica.

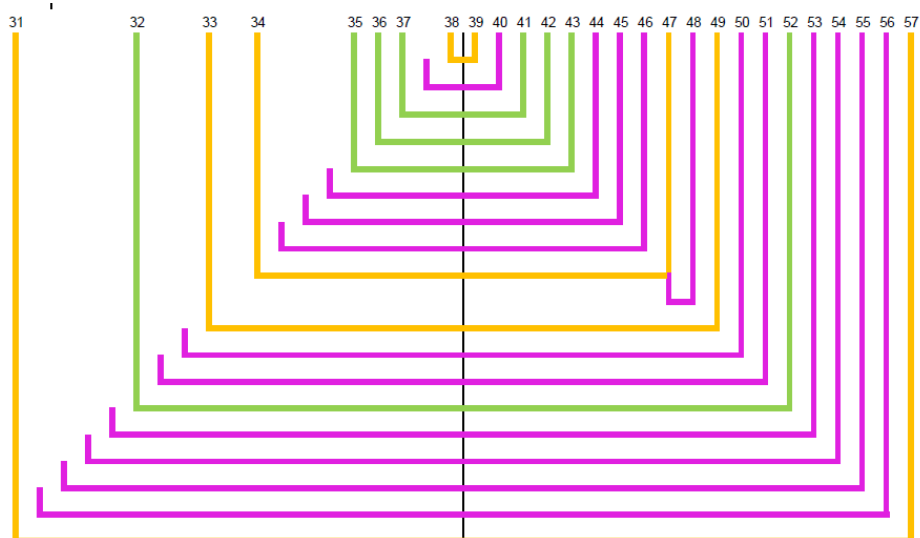
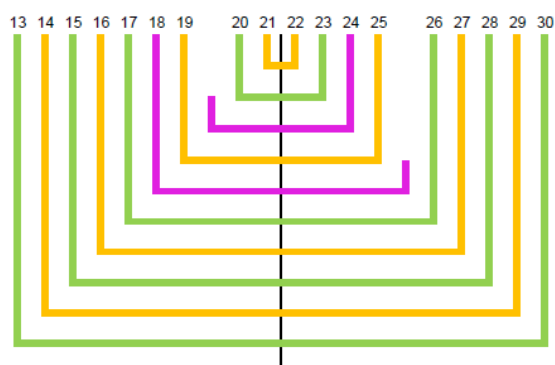
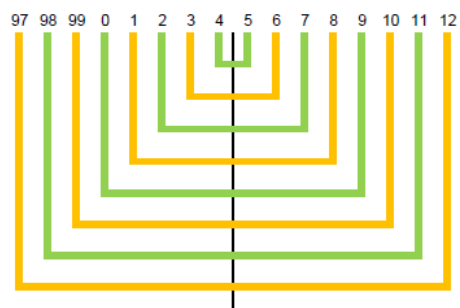
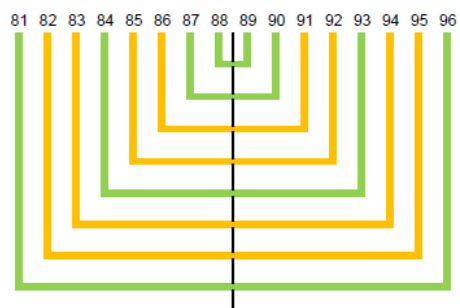
2.2.2 Esquema de composición de fascículos

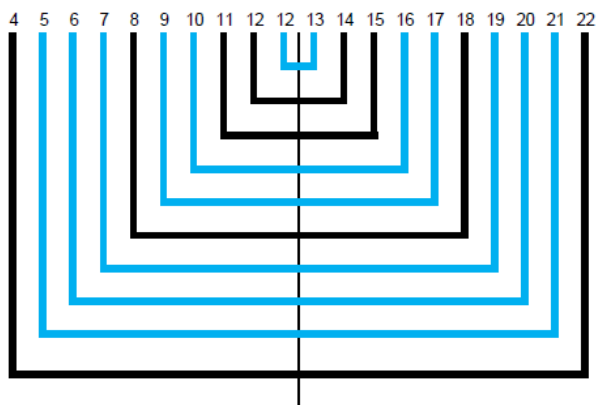
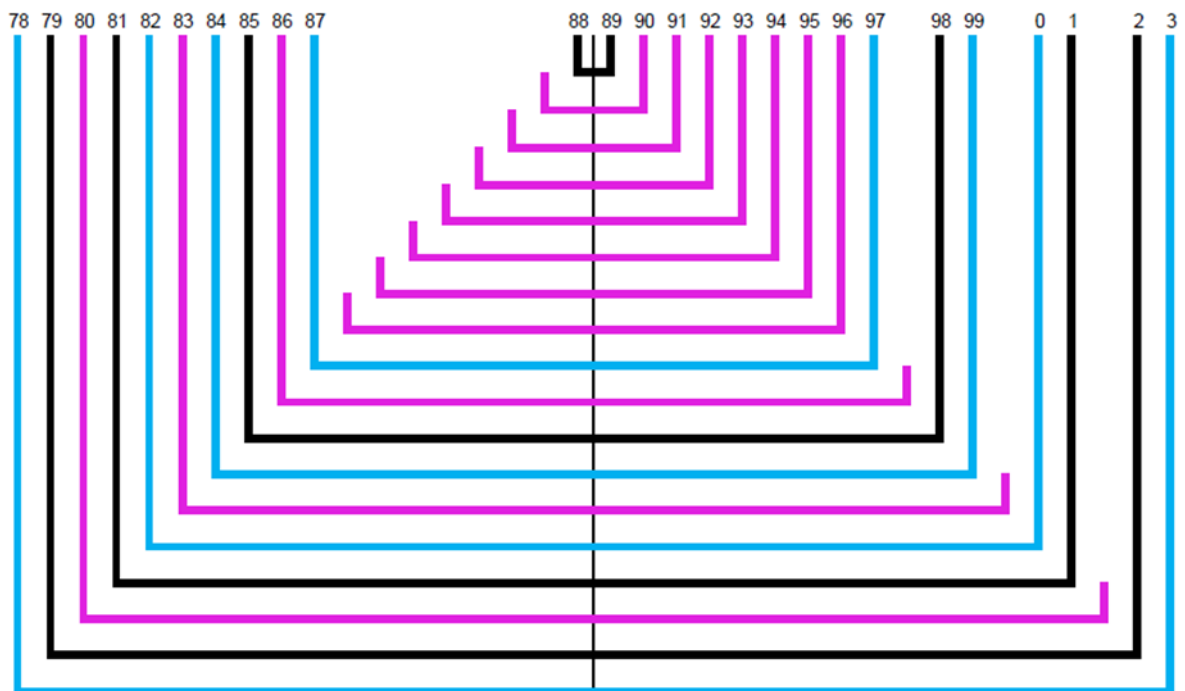
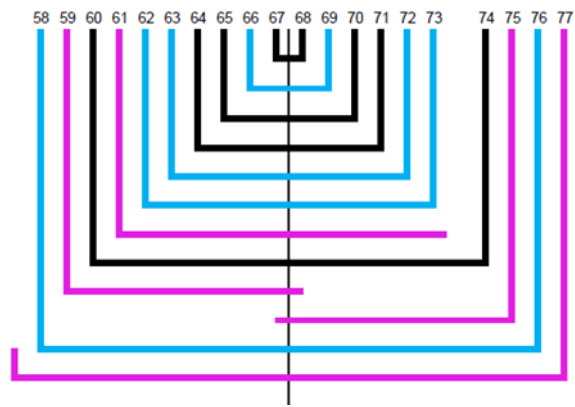
El esquema de composición es una representación de la estructura de los fascículos que conforman el libro, y en él se representa el número de cuadernos, los folios que contienen, los faltantes, el lugar del bramante o hilo torzal, así como las marcas de agua que aparecen a lo largo de la obra. Esto último, además, nos es imprescindible para el estudio del soporte que constituye nuestro siguiente apartado. A continuación, presentaremos varios esquemas: el primero de ellos destaca la diferencia entre el papel delgado y el grueso, identificando este último con el color rosa. En seguida presentamos un esquema donde las filigranas del papel delgado se homogeneizan en color gris para destacar las diferentes filigranas del papel grueso y, finalmente, presentamos un esquema donde distinguiremos mediante la policromía las distintas marcas de agua, independientemente de su gramaje.

Esquema 1. Composición de fascículos MS 4532





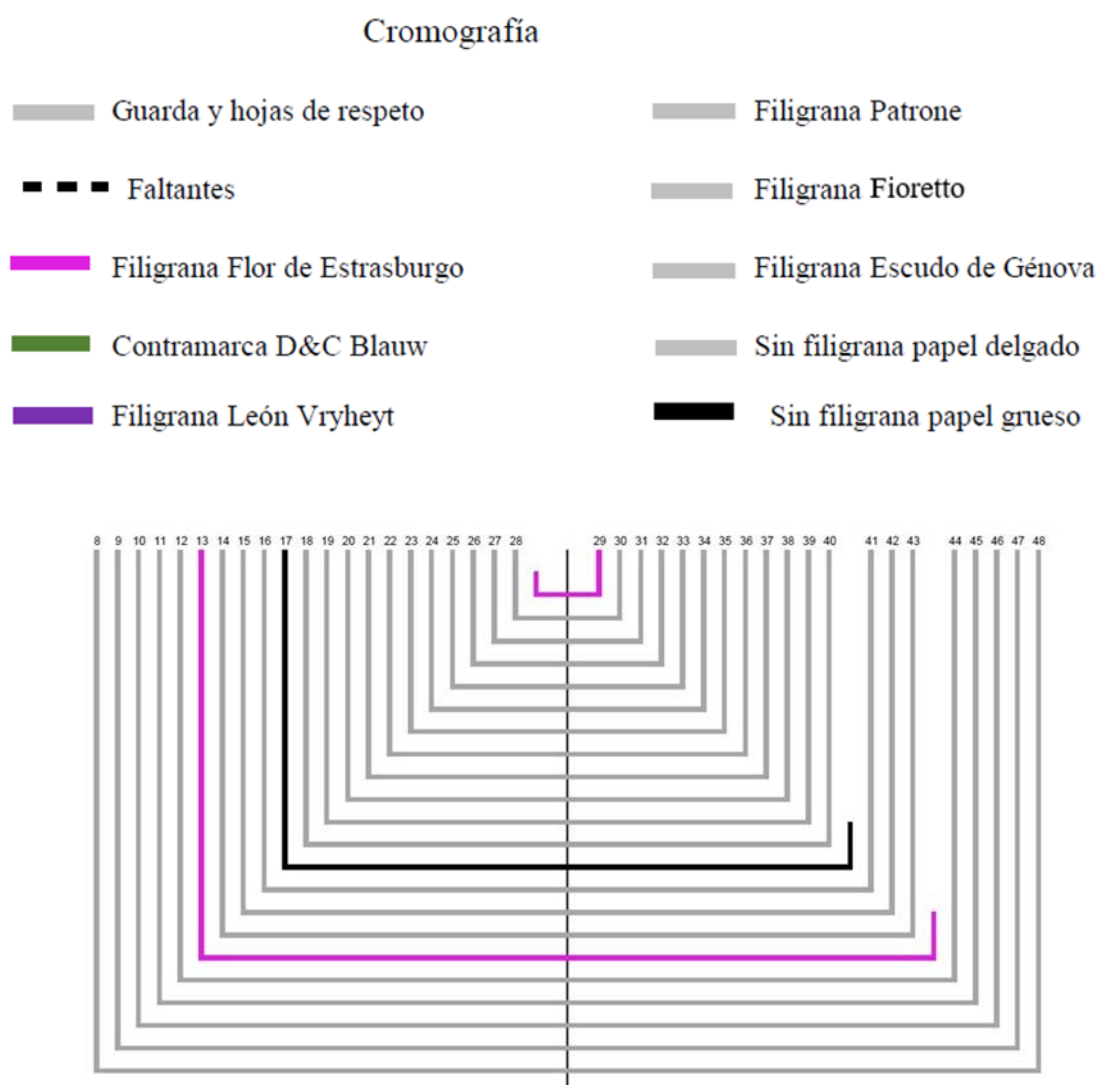


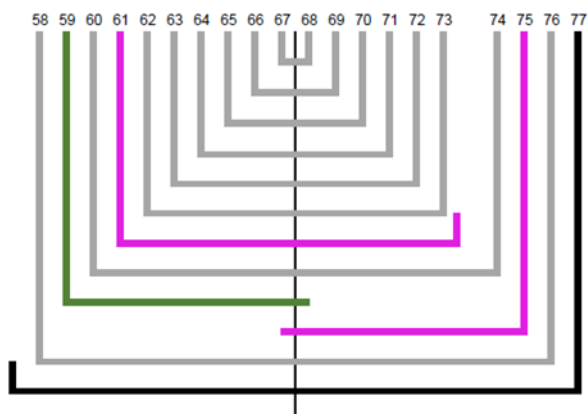
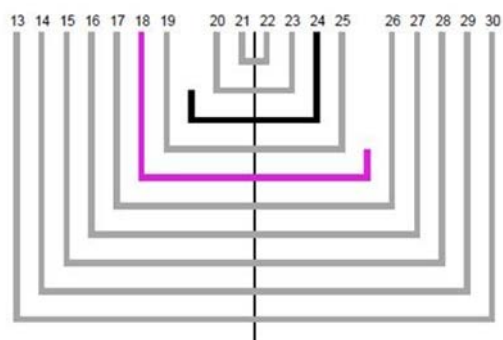
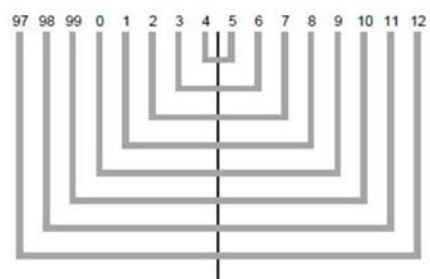
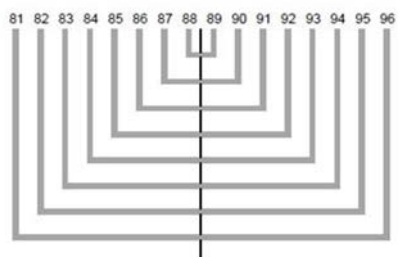
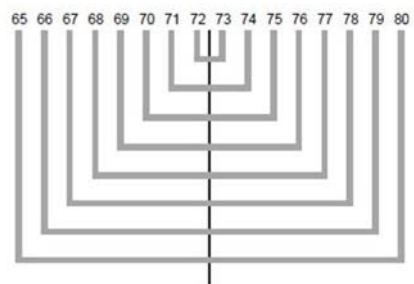
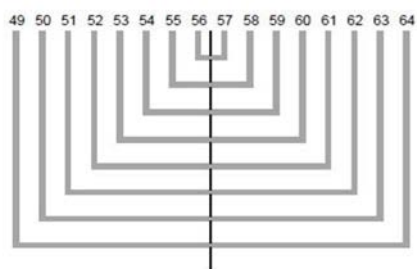


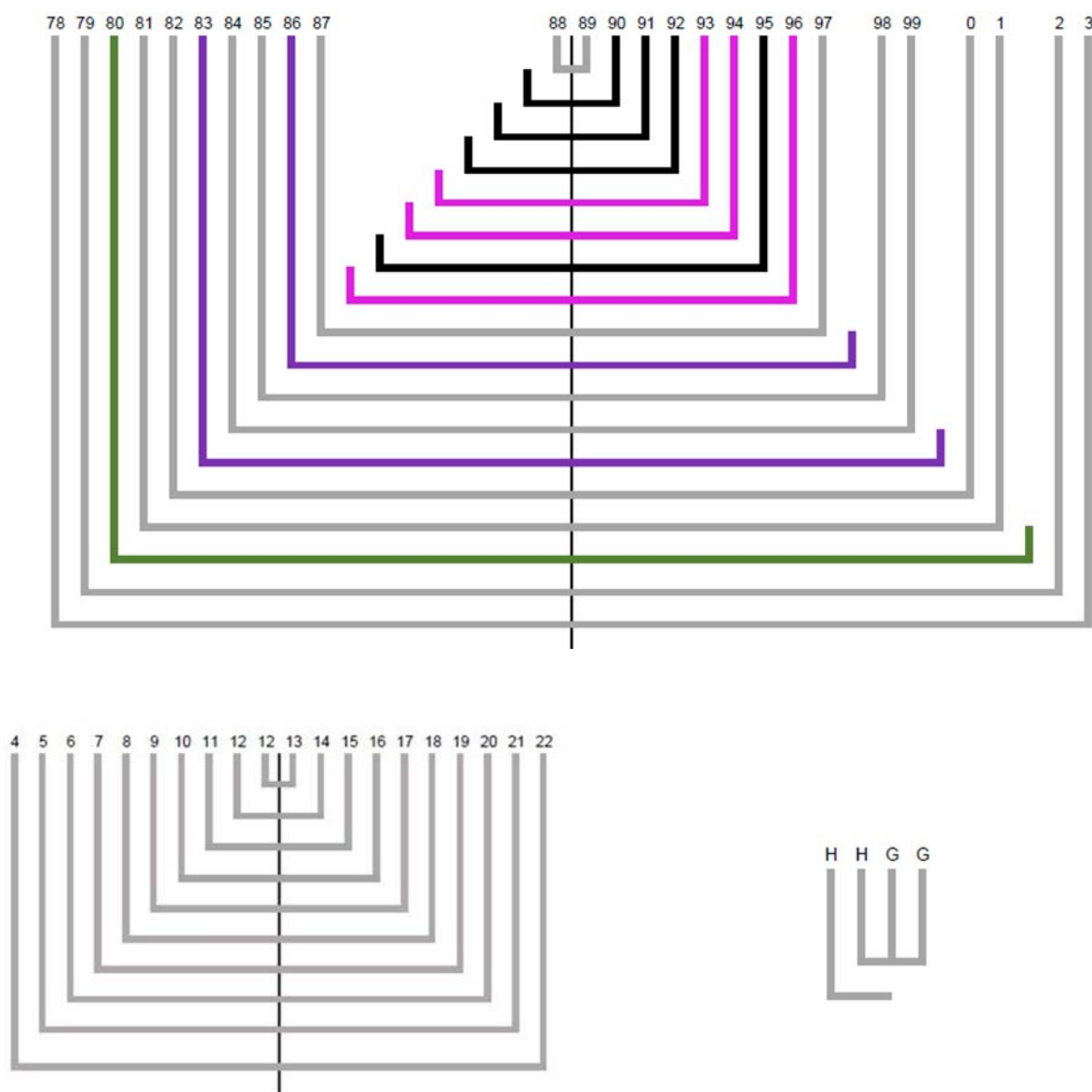
El esquema 1 muestra la forma en que se compone el manuscrito con 11 fascículos. En esta representación se puede observar que el segundo cuaderno, que se extiende desde el folio 8 al 48, es de dimensiones considerables. En realidad, está formado por dos fascículos encartados que hemos representado de forma separada en la parte de abajo: uno de ellos es de nueve bifolios más dos folios insertos y el segundo es de diez bifolios más un inserto.

Asimismo, el esquema distingue tres filigranas y en color rosa se han representado todos los folios añadidos, que, además, son de un gramaje más alto. Las guardas y hojas de respeto, que en realidad pertenecen a la estructura de la encuadernación, se han puesto en color gris; los faltantes en líneas punteadas y los folios que no presentan filigranas, pero sí el verjurado, se han puesto en color negro.

Esquema 2. Composición de fascículos del MS 4532





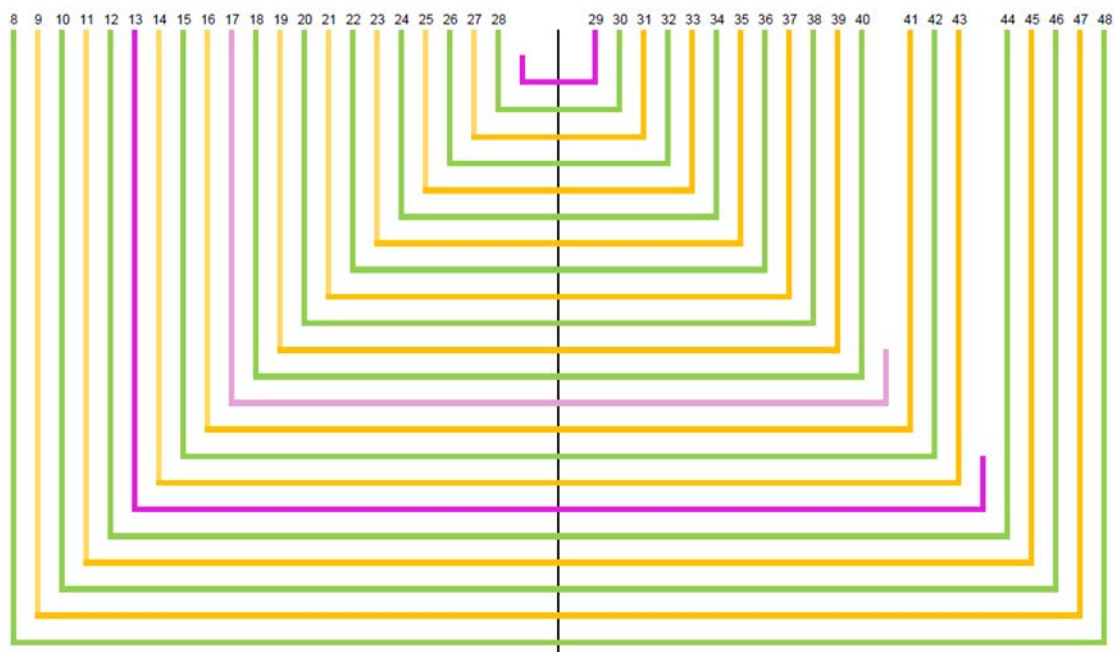
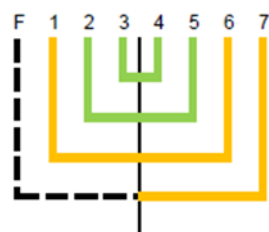


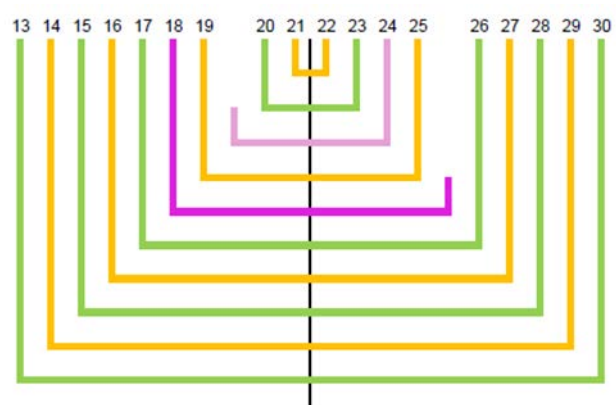
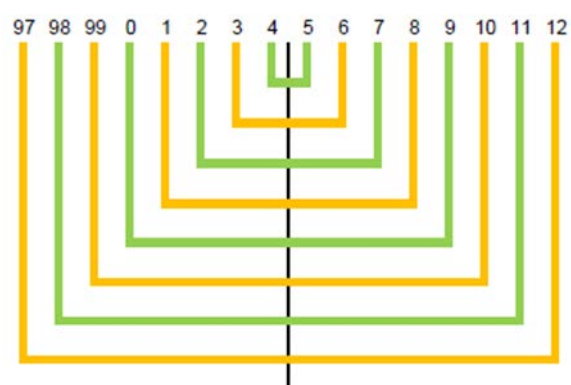
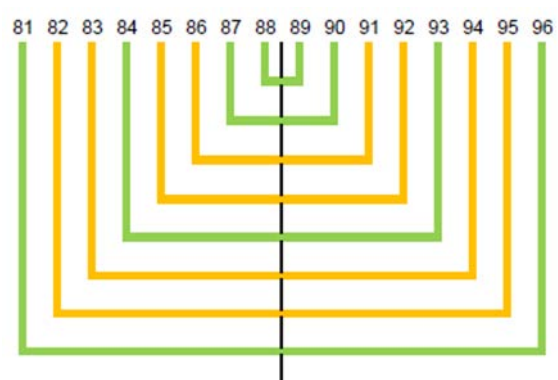
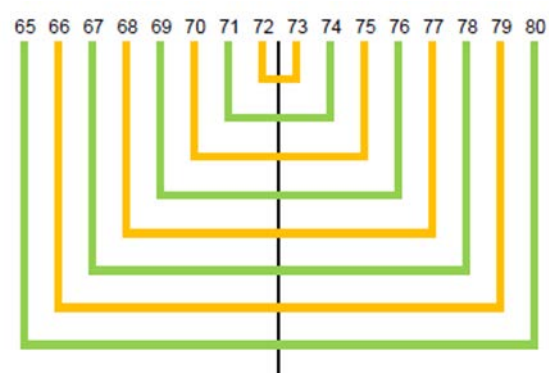
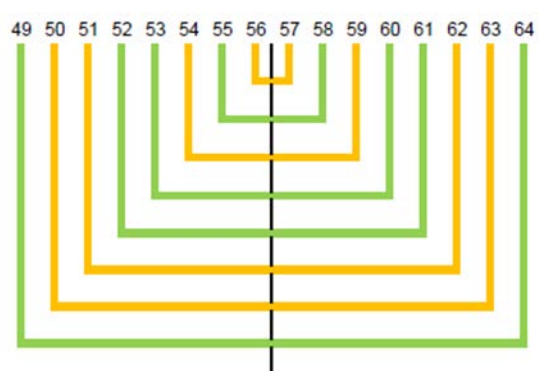
El esquema 2 también representa la estructura del manuscrito 4532; sin embargo, en este caso omitimos la representación doble del segundo fascículo por considerarlo innecesario, dado que ya se conoce. Lo que quisimos representar aquí fueron las tres filigranas que aparecen en el papel de mayor gramaje, que en el esquema 1 se muestra bajo un mismo color. Mantuvimos el color negro para aquellos folios donde no se logra ver la filigrana, sólo el verjurado, la línea punteada en negro para los faltantes y pusimos en color gris el resto de los folios que corresponden al papel de menor gramaje, así como las guardas y hojas de respeto, con la intención de destacar el cambio de las filigranas de papel grueso.

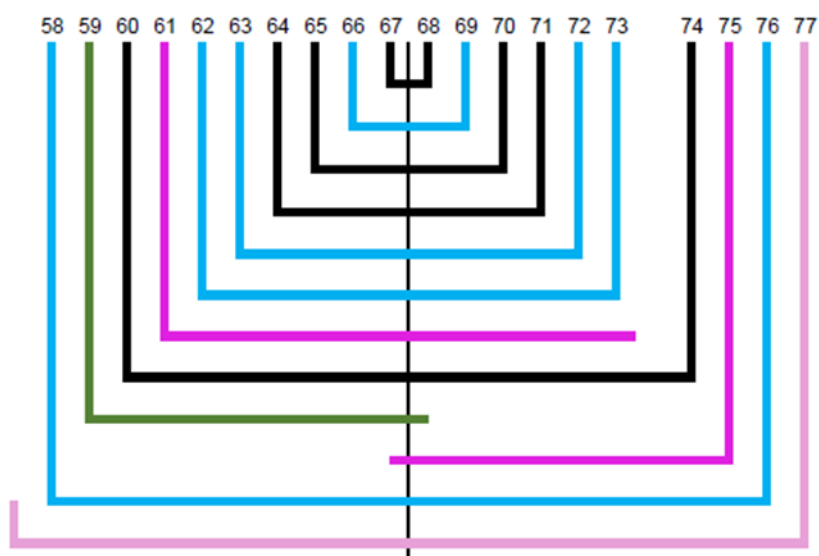
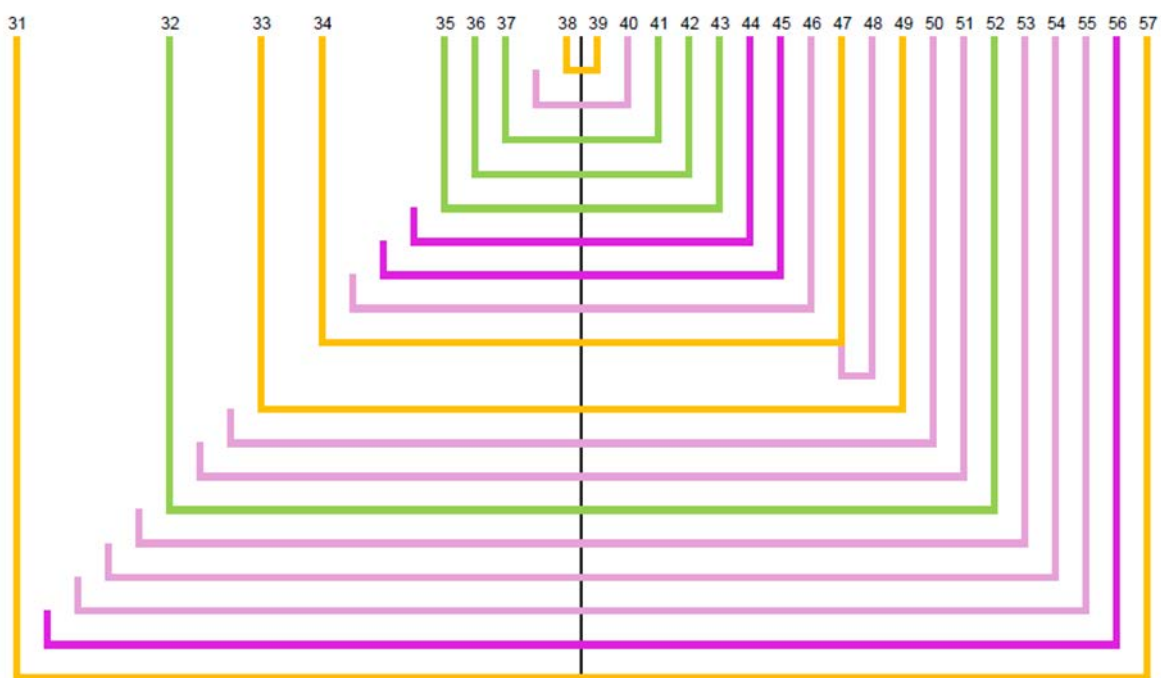
Esquema 3. Composición de fascículos MS 4532

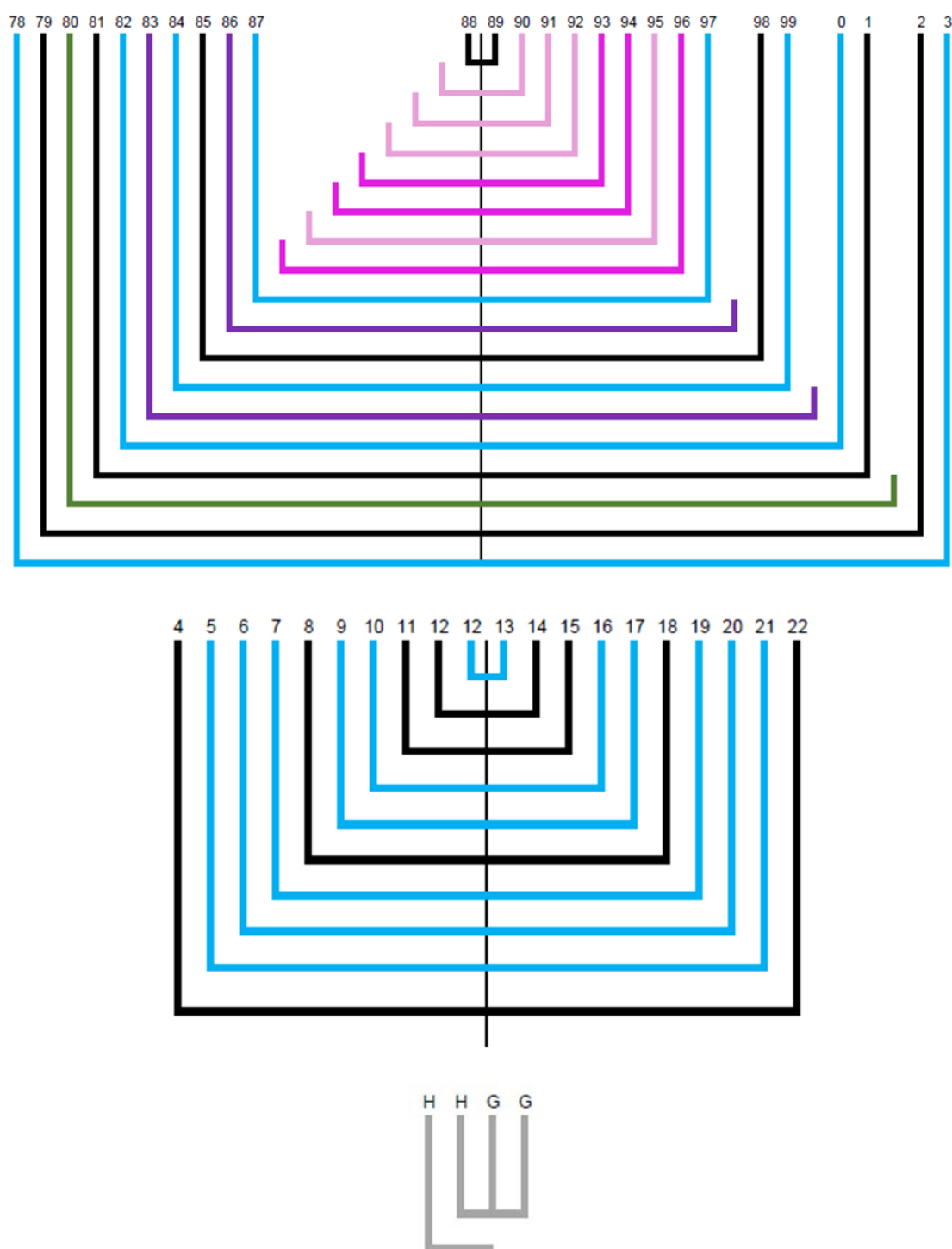
Cromografía

	Guarda		Filigrana Patrone
	Hoja de respeto		Filigrana Fioretto
	Faltantes		Filigrana Escudo de Génova
	Filigrana Flor de Estrasburgo		Sin filigrana papel delgado
	Contramarca D&C Blauw		Sin filigrana papel grueso
	Filigrana León Vryheyt		









El esquema 3 muestra todas las filigranas presentes independientemente de si el papel es más grueso o más delgado, si se encuentra inserto o en fascículo encartado. Aquí podemos distinguir las seis filigranas que aparecen a lo largo de la obra, así como la presencia predominante de la Flor de Estrasburgo en el papel de mayor gramaje. A continuación, nos proponemos realizar una interpretación de estos esquemas en relación con las filigranas que se muestran en el capítulo dedicado al soporte del manuscrito.

2.2.3 Soporte: estudio de filigranas

Las filigranas de los fascículos aparecen en el centro pegado a la costura con los corondeles en horizontal; es decir, el pliego debió doblarse dos veces para conformar un formato de cuarto regular. Los 30 folios añadidos tienen filigranas distintas y su posición varía, tanto en la aparición en el folio como en la disposición de los corondeles y sus respectivos puntizones; en ese aspecto son excepcionales los folios 118 y 124, donde los corondeles se encuentran en horizontal.

Las filigranas encontradas a lo largo del documento fueron dibujadas y se hizo una búsqueda en diferentes catálogos para tratar de definir procedencias. Pudimos identificar seis marcas de agua, sin embargo, en el primer esquema que presentamos hemos reagrupado tres de ellas en el color rosa porque comparten características similares. Mientras que los papeles de color verde, amarillo, rojo y azul fueron utilizados para el texto, el rosa, de mayor grosor, se empleó para el aparato iconográfico. Como puede observarse, cada lámina rosa fue inserta en los cuadernos, y el esquema incluso muestra entre qué folios aparece la pestaña; única excepción es el folio 148, que no atraviesa por la costura, sino que se adhiere con goma al folio que lo antecede.

Para el caso de las filigranas presentes en los papeles verde y amarillo pensamos que posiblemente vengan de molinos italianos, primero porque la distribución genovesa en estas fechas abastecía un alto porcentaje del papel llegado a la península ibérica (Balmaceda, 2005); pero, sobre todo, porque la impronta hace referencia a dos vocablos mediterráneos: *Patrone*, que hace alusión a la familia italiana de fabricantes papeleros, y *fioretto*, término que se refiere al papel calidad florete de producción italiana (Valls, 1982: 27, 33-34) (figura 7 y 8).

Como puede observarse, en el primer esquema hay una alternancia dentro de cada fascículo en los colores, y casi de manera sistemática aparece verde, luego amarillo, verde, amarillo y así sucesivamente, por lo que creímos en un primer momento que las filigranas *fioretto* y *Patrone* podían formar un mismo pliego. Con las filigranas de referencia se hizo una búsqueda en los catálogos. En el de Filigranas Hispánicas del Instituto del Patrimonio Cultural de España pudimos localizar dos casos similares con la palabra *Patrone*, las filigranas 964A y 14434A. Aquí se describe el motivo como una flor de lis y se constata que el fabricante es *Patrone*, además de que el documento está fechado en 1776. Si bien el motivo vegetal es muy similar, cabe señalar que en estos casos la letra N de *Patrone* está bien representada, mientras que en el caso que estudiamos la N se encuentra invertida, es decir, en lugar de que el bastón central se incline hacia la derecha, lo hace hacia la izquierda (ver anexo, figura 1, p. 384).

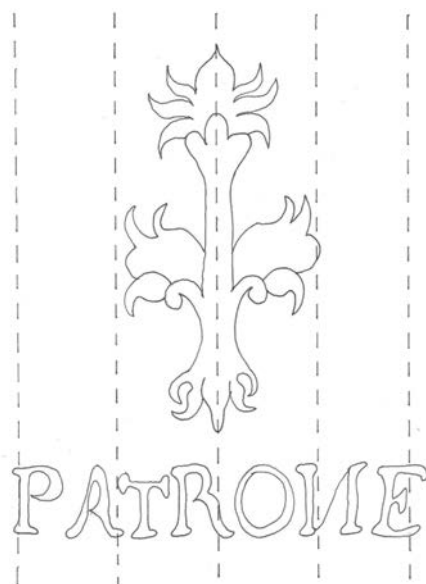


Figura 7. Patrone.

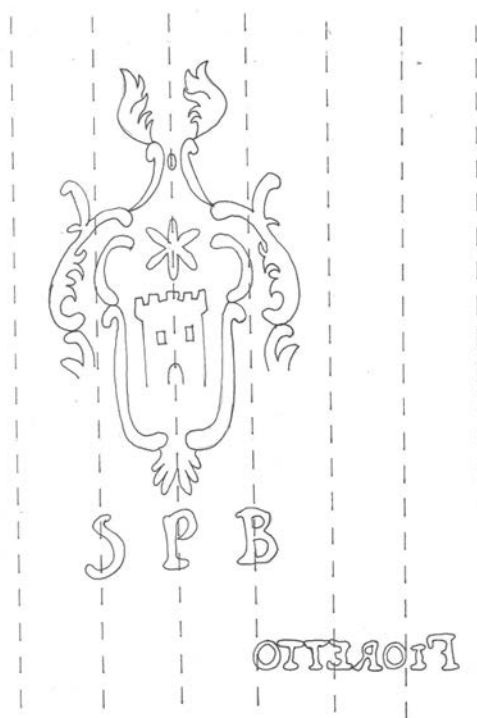


Figura 8. Fioretto S P B.

Por otro lado, el catálogo Bernstein arroja dos entradas para la filigrana que contiene la palabra *fioretto*; el primero se trata de un buey con la palabra en el interior del cuerpo; el documento que lo contiene está datado entre 1781-1800. El segundo registro contiene las palabras *fioretto* y *quartino*, documento de 1812. Para el mismo caso, el Catálogo Hispánico arroja cinco documentos más, tres de ellos con el buey, uno con la palabra sola y uno más con el escudo de Génova y las palabras Quartino / Fioreto / Stefano.

Es en el catálogo de Basanta (2000) donde pudimos encontrar tres casos semejantes: se trata de una Carta de Ramón Pérez Santamarina, fechado en 1769, una Memoria de don Francisco Antonio Rial, de 1768, y un documento más sobre las Capellanías fundadas por el cardenal Varela de Mella (ver anexo, figuras 2 y 3, p. 385).

Sin embargo, es hasta que consultamos el catálogo de Churchill (1990) que pudimos encontrar emparentadas ambas filigranas, ya que tanto la del Patrone como la de Fioretto se consignan bajo la signatura 384. Así que hemos concluido que efectivamente ambas filigranas, aunque bastante complejas en diseño, pertenecen a un mismo pliego, siendo la marca el escudo con la torre y la contramarca la flor con el nombre Patrone.

Los últimos tres fascículos corresponden al papel azul y negro; el primer color se asignó a la filigrana con tres círculos coronados; la circunferencia de arriba, que más bien es oval, alberga una cruz y dos grifos lo flanquean (figura 9); el color negro se asignó al papel que no presentó filigrana, sólo verjurado, aunque, como puede observarse, también se muestra la alternancia del azul con el negro, por lo que podemos intuir que se trata de un mismo pliego que en una parte deja ver la filigrana, mientras que en el otro no, porque carece de ella. La búsqueda en los catálogos para este escudo nos ha arrojado filigranas de procedencia genovesas datadas entre los siglos XVI al XVIII. De acuerdo con Carlos Balmaceda, esta filigrana representa el escudo de Génova, que describe de la siguiente manera: “la cruz de San Jorge dentro de un óvalo coronado con un león o grifo rampante a cada lado” (2005: 145). El autor reproduce más de un centenar de ellas en su libro y advierte que es una de las más comunes encontradas en documentación española junto con la de los tres círculos y la del picador de toros. Prácticamente en todos los catálogos aparecen variantes de este escudo, con lo que constatamos la abundancia de la marca.

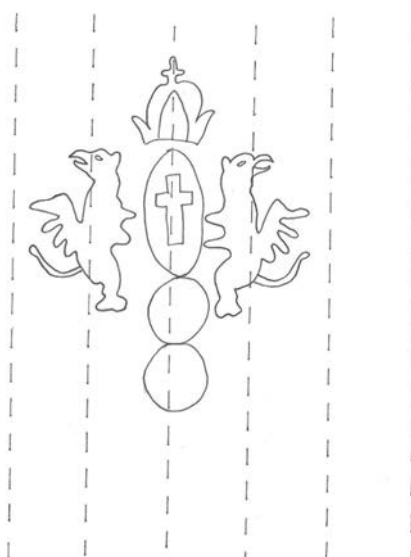


Figura 9. Escudo de Génova.

Finalmente, el color rosa se asignó al papel que tiene un mayor grosor, aunque ya señalamos que en realidad se trata de tres filigranas distintas. En el segundo esquema, podemos observar la presencia y ubicación de cada una. La primera, que seguimos representando en rosa, es un escudo coronado con una flor de lis al centro (figura 10); William Churchill (1985), en su catálogo de filigranas, llama a este motivo flor de Estrasburgo.

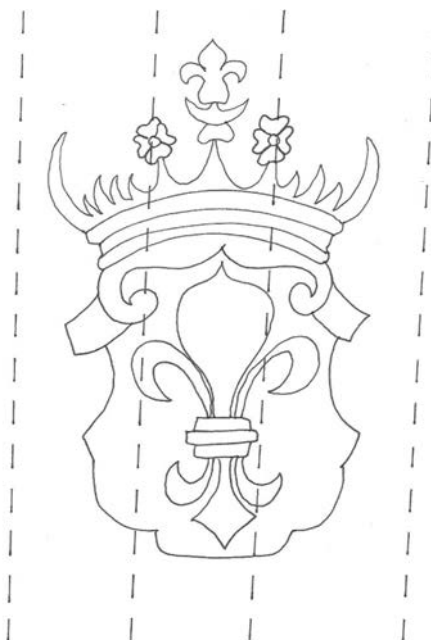


Figura 10. Flor de Estrasburgo.

El color violeta se asignó al león, que se encuentra en postura rampante; sostiene en la pata diestra un haz de flechas y en la siniestra una especie de báculo y está parado sobre un zócalo con la palabra *Vryheyt* en su interior; la figura se encierra en un círculo coronado con el lema *Pro Patria Ejusque Libertate* alrededor. Esta imagen es una clara alusión al escudo de los Países Bajos, donde el manojó de flechas representa las siete provincias que lo conforman, aunque la filigrana se diferencia del original porque, en aquél, el león porta espada en lugar de báculo (figura 11).⁴⁸

⁴⁸ Debido a la complejidad del diseño de esta filigrana, no hemos podido hacer el dibujo *in situ*, sin embargo, para ilustrar el caso, hemos tomado uno que aparece en el Catálogo de Filigranas de la WZIS. En: <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=136347>.

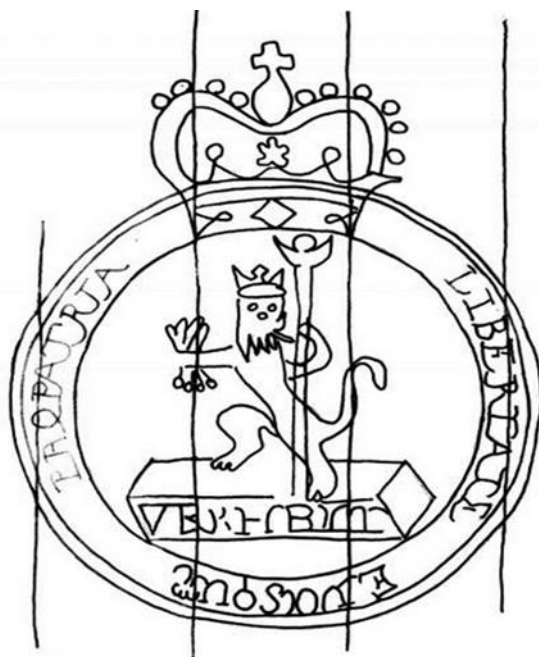


Figura 11. Filigrana del león. Motivo tomado de la Biblioteca Real de Bélgica, MS 14697.

El Catálogo de Filigranas Hispánicas contiene una filigrana semejante, la No. 21349A, que se encuentra en el Archivo de la Real Academia Española; su contenido es un mapa datado en 1788. Heawood lo registra bajo las signaturas 3148 y 3149; se trata de documentos legales ingleses de 1745 y 1753, respectivamente.

También hemos localizado el motivo en el Catálogo de Churchill (1990, p. liv) junto con la contramarca D & C BLAUW (figura 12), que también aparece en el documento de O'Crouley y al que hemos asignado el color verde. Rastreamos el nombre y encontramos que Blauw, Dirk & Cornelis fue un importante molino papelerero holandés del siglo XVIII. De acuerdo con Edward Heawood (2003), en el siglo XVII Holanda producía el mejor papel de la zona que suministraba a Francia y Alemania; hacia el siglo XVIII los molinos como el de Honig, Van der Ley, Van Hoeven, Rogger y los Blauws, entre otros, lograron un fuerte impulso.

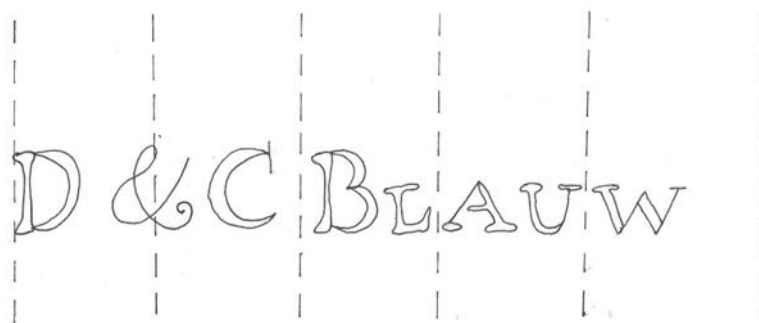


Figura 12. Contramarca D & C Blauw.

La marca del león *Pro patria* fue muy característica tanto de la zona como de la época, aunque antes de 1705 fue relativamente rara; luego se popularizó y se encontró con más frecuencia después de 1710 (Voorn, 1960: 118). Y, sin duda, la flor de lis coronada también fue empleada por diversos molinos holandeses que distinguían su fábrica rematando el escudo con sus iniciales, como lo veremos en el capítulo dedicado al manuscrito de García Panes.

En la documentación de la época se le conoce como “papel de Holanda”, adjetivo que ya suponía su buena calidad, al igual que cuando se anota “papel de Génova”.

Por ejemplo, en un documento de Francisco de Goya donde solicita pliegos apunta lo siguiente:

se registran cerca de 275 pliegos de papel de distintos tamaños y tipos, que conforman 11 manos de papel, al estar cada una formada habitualmente por 25 pliegos. En concreto, se trataba, de dos manos de “papel fino para escribir” a 2 reales con 17 maravedíes cada mano, de 5 manos de papel fino cortado del mismo precio, más 1 mano de papel sin especificar de 2 reales, 2 manos de papel fino de marquilla (520 x 370 mm) en 4,5 reales cada mano, y 1 mano del costoso papel fino de marca mayor de “Olanda” (640 x 430 mm) de 44 reales (Matilla, y Mena, 2018: 269).

Además de mencionar la calidad del papel de marca mayor de “Olanda”, también se hace referencia al costo, que debió superar los 4,5 reales que tenía el de marquilla, de menor tamaño.

Si bien es cierto que la industria papelera llegó tarde a esta región debido a los conflictos bélicos que azoraban a la zona, fue pasado el año de 1591 que Veluwe⁴⁹ se volvió más seguro y la industria papelera comenzó con apenas 4 molinos, aumento que vio su mayor florecimiento entre 1736 y 1740 con 160 molinos trabajando (Voorn, 1985: 142-143). El siglo XVIII llevó los papeles holandeses a los confines del mundo, como veremos más adelante.

Por otro lado, intentamos encontrar una relación entre las filigranas y la temática del dibujo, por lo que a continuación presentamos una tabla que contiene dicha información. Como puede observarse, no pudimos constatar una conexión, ya que la flor de Estrasburgo, que aparece en la mayoría de los casos, se encuentra de manera indistinta en las temáticas de los dibujos. La contramarca D & C Blauw aparece en dos ocasiones, una en el dibujo de aves y otra en el mapa de Acapulco; las dos veces que aparece el león *Pro Patria* lo hace en los mapas de Veracruz y Xalapa.

⁴⁹ Veluwe es la zona boscosa más amplia de los Países Bajos, al noroeste colinda con el lago Veluwemeer y fue, junto con Zaandijk, dos de las zonas más importantes en la producción papelera.

Fascículo	Fol	Filigrana	Dibujo	No. vuelto
2°	13	Flor de Estrasburgo	Plan de la Ymperial corte de México	I
	17	-	Plano de la Ciudad de los Ángeles	“II”
	29	Flor de Estrasburgo	Yndios Bárbaros Lam. XIV	“3”
7°	118	Flor de Estrasburgo	En blanco	“4”
	124	-	El gran templo de México	“30”
8°	140	s/ referencia	Rueda Chronologica Lam I	“5”
	144	Flor de Estrasburgo	Anales de el Ymperio Lam 2ª	“6”
	145	Flor de Estrasburgo	Producciones naturales Lam III	“7”
	146	-	Educación y casamiento Lam IV	“8”
	148	-	Cacao Lam V	“9”
	150	-	Vainilla Lam VI	“10”
	151	-	Aguacate Lam VII	“11”
	153	-	Zapote Lam VIII	“12”
	154	-	Mamey Lam IX	“13”
	155	-	Granadilla Lam X	“14”
	156	Flor de Estrasburgo	Pitalla Lam XI	“15”
9°	159	D & C	Aves	“16”
	161	Flor de Estrasburgo	Animales	“17”
	175	Flor de Estrasburgo	Yndios Caziques XII	“18”
	177	-	Yndios comunes XIII	“19”
10°	180	D & C	Plan del Puerto Acapulco	“20”
	183	León Pro Patria	Plan de la Gran Ciudad de Veracruz	“21”
	186	León Pro Patria	Plan y vista del Pueblo de Xalapa	“22”
	190	-	Castas 1 y 2	“23”
	191	-	Castas 3 y 4	“24”
	192	-	Castas 5 y 6	“25”
	193	Flor de Estrasburgo	Castas 7 y 8	“26”
	194	Flor de Estrasburgo	Castas 9 y 10	“27”
	195	-	Castas 11 y 12	“28”
	196	Flor de Estrasburgo	Castas 13 y 14	“29”

Tabla 4. Hemos puesto cinco columnas: la primera señala el fascículo; la segunda, el folio; la tercera, la filigrana (en los casos en que no hemos encontrado más que verjurado hemos puesto una línea); en la cuarta columna anotamos el nombre que Pedro O’Crouley asignó (a excepción de las castas que únicamente numera) y, finalmente, en la última columna hemos puesto el número en tinta que tienen los dibujos en el vuelto del folio.

Lo único que podríamos conjeturar es que la contramarca Blauw pertenece al pliego del león *Pro Patria*, por aparecer ambos en dos ocasiones, de forma completa y no cortados, como en el caso de la flor de Estrasburgo.

El rastreo de las filigranas holandesas ha sido fructífero en el caso de la firma Blauw. Herk Voorn narra la genealogía de esta empresa y comienza con Dirck Gerrits, quien compra una fábrica papelerera en 1621. De ahí le siguieron los hijos y después uno de sus nietos, Dirk Willems, quien compartió la gestión de la fábrica con dos sobrinos. Pasado el primer cuarto del siglo XVIII, Dirk Blauw toma la dirección de la empresa; sin embargo, cabe señalar que él no era descendiente directo de Gerrits, aunque su madre sí lo era. Blauw llevaba los apellidos del padre, pero a los 23 años decide cambiarse el nombre para continuar con la firma. En 1722, Dirk y su padre compran un molino propio que el joven Blauw se encargó de ampliar y mejorar, aunque cabe señalar hasta aquí que sólo producía papel para envolver. Fue en 1744 cuando adquiere una fábrica de papel blanco.

Exitoso y próspero en su oficio, la vida privada de Blauw estaba lejos de ser feliz. Su esposa murió en 1739 y tres de sus seis hijos murieron jóvenes. Dirk Blauw se casó nuevamente en 1742 y en 1759 su hijastro Pieter Briel se casó con su hija, Anna. La segunda hija, Guurtje, se casó con Vaster Vas, uno de los hombres más rico de Zaanland. El único hijo de Blauw, Cornelis Blauw, se convirtió en su socio en 1750; los molinos comenzaron a trabajar bajo la firma de Dirk & Cornelis Blauw. Pero el joven Blauw murió en 1762, y Pieter Briel tomó el lugar de Cornelis. En 1764, la segunda esposa de Dirk Blauw murió y el mismo año su hija Ana. En 1775, Pieter Briel muere y nuevamente Dirk Blauw estaba completamente solo en la cima de una de las más importantes empresas papeleras” (Voorn, 1960: 558).⁵⁰

Dirk Blauw fue uno de los más importantes fabricantes holandeses de papel y su empresa, conformada por cinco fábricas, llegó a tener un valor de medio millón de guilders; estos molinos trabajaron con 15 tinas y 200 hombres. Blauw murió en 1782 y sus fábricas fueron heredadas por su hija y luego por las nietas. Los papeles siguieron fabricándose bajo el antiguo nombre de Dirk y Cornelis Blauw, cumpliéndose así cerca de 250 años ininterrumpidos de fabricación (Voorn, 1960: 557-559).

Además de reconocer el valor y calidad del papel que se utilizó para el aparato iconográfico en el libro de Pedro Alonso, con esta información podemos intuir que la fabricación del papel debió ser posterior a 1750, año en que los Blauw, padre e hijo, firman juntos. Lo malo es que después de la muerte del yerno la empresa recuperó la contramarca D & C Blauw, por lo que no podemos acotar la fecha próxima, dato que habría servido para poder inferir el tiempo que tardaba en llegar un papel holandés a tierras hispánicas.

⁵⁰ La traducción es nuestra.

Por otro lado, el catálogo de filigranas Bernstein arroja 49 registros con la contramarca de Blauw, algunas veces aparece junto con la flor de Estrasburgo, y/o el escudo *Pro patria*, de ellos, 19 pertenecen a la Wasserzeichen-Informationssystem (WZIS), 15 a Tecnicelpa y 6 a la Library of Congress (GRAVEL). Cabe señalar que en estos últimos el escudo, aunque lleva corona como la de la flor de lis, alberga en su interior un lazo que no se parece a las filigranas del documento O'Crouley; cinco filigranas más son del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), tres de Marcosmus y uno del Corpus Chartarum Italicarum (CCI). El documento más temprano es de 1751 y de 1851 el más próximo. De estos documentos, la mayoría son partituras musicales, excepto los de GRAVEL, que son parte de la correspondencia general de Thomas Jefferson en el que se incluyen dos documentos de cuentas. Y de los 15 de Tecnicelpa no se puede identificar la tipología porque el catálogo no contiene esa información.

En el buscador World Cat pudimos rastrear otros 190 documentos que contienen la filigrana D & C Blauw, con fechas que van desde 1728 hasta 1856. Cabe mencionar que la mayoría de las veces también se trata de partituras musicales con un total de 72 registros, seguido de 64 mapas y 36 obras gráficas, entre las que se encuentra un dibujo del Monasterio del Escorial de Valentín Carderera⁵¹, un grabado del francés Jean Bérain⁵², un dibujo arquitectónico de la Catedral de Jaén firmado por Ventura Rodríguez⁵³, y otros artistas como el pintor Benjamín West⁵⁴ o el músico Johann Sebastian Bach.

⁵¹ Valentín Carderera y Solano (1796-1880) “destacó como pintor, estudioso, divulgador, coleccionista y viajero. Su trayectoria vital estuvo marcada por los esfuerzos dedicados a la salvaguarda del patrimonio histórico español. Recorrió gran parte de la Península para dejar testimonio a través del dibujo y la acuarela de monumentos destacados [...] A esta voluntad de recuperar y reivindicar el pasado ha de ligarse su pasión por el coleccionismo y la bibliofilia, que le llevó a convertirse, por ejemplo, en el mayor coleccionista de dibujos y grabados de Goya, además de experto en la obra del aragonés” (Lanzarote, 2019: 19). El dibujo del Monasterio del Escorial corresponde, precisamente, a aquellos que hizo con la intención de testimoniar el legado cultural de España.

⁵² Jean Bérain (1640-1711), dibujante, diseñador, pintor y grabador de ornamentos. En 1674 fue nombrado diseñador del gabinete real en Francia y se le encargó componer y supervisar la decoración exterior de las naves del rey. Sabía asimilar las obras de sus antecesores, como el trabajo de Le Brun o los arabescos de Rafael, adaptándolos al gusto de la época. Hizo diseños para las decoraciones y disfraces utilizados en las representaciones de ópera, festivales de la corte y solemnidades públicas, como procesiones funerarias. Asimismo, inspiró las ornamentaciones de habitaciones y muebles. Se le considera un personaje muy influyente en términos de decoración en su época (*Encyclopaedia Britannica*, 1910: 761).

⁵³ Ventura Rodríguez (1717-1785), arquitecto español que proyectó la capilla del Palacio Real y la Iglesia de San Marcos de Madrid, remodeló la basílica de Zaragoza, diseñó las vidrieras de la catedral de Cuenca, la decoración del Real Monasterio de la Encarnación y ocupó cargos como el de maestro director de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y supervisor en el Consejo de Castilla; participó en una cuarentena de grandes proyectos a lo largo de la península Ibérica (Moreno, 2017). Sobre el dibujo al que se alude, Galera (2018: 370-376) afirma que Ventura Rodríguez intervino la catedral de Jaén tras el terremoto de Lisboa que afectó la estructura del edificio. La idea consistió en “Un álbum con seis dibujos a tinta china y aguada, firmados el 28 de marzo de 1761, conforman el proyecto enviado desde Valladolid, que correspondían: a la planta con el muro y capillas de la catedral anexa, a la planta de la Bóveda o panteón. En 1762 enviaría nuevos dibujos con diseño alternativo para la fachada principal”.

⁵⁴ Benjamín West (1738-1820), pintor estadounidense de temas históricos, religiosos y mitológicos que tuvo una influencia en el desarrollo de la pintura histórica en Inglaterra. Se formó en Italia, donde aprendió las tendencias neoclásicas en boga. En 1763 se trasladó a Londres y recibió el patrocinio real; hacia 1768 funda la Royal Academy. Una de sus aportaciones a la pintura fue la introducción de vestimentas modernas para representar un evento histórico contemporáneo dentro de una composición clásica (Britannica, sitio web consultado el 21 de marzo de 2020: <https://www.britannica.com/biography/Benjamin-West>).

Finalmente, en el catálogo de Edward Heawood de 1950, se encontró un documento que contiene las tres filigranas presentes en la *Idea Compendiosa*, es decir, la flor de Estrasburgo, el león *pro patrio* y la contramarca de Blauw. Se trata del *Nieuw Atlas de Amsterdam* de I. T'Wieron fechado alrededor de 1769 que contiene varios mapas; además de las filigranas ya mencionadas tiene otros papeles holandeses de molinos como el de Van der Ley, Zoonen, Kool y Adriaan Rogge.

Otro documento que comparte la firma Blauw es el libro de José Celestino Mutis y Bosio, gaditano nacido en 1732 y que murió en Nueva Granada (hoy Colombia) en 1808. Mutis dirigió la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en 1783. La empresa fue de tal envergadura que se contrataron varios dibujantes destacados del momento para hacer las más de 6 600 láminas que lo conforman, de las cuales 3 000 son coloreadas y a plana entera (Nieto, 2008: 10). El soporte de estos dibujos fue precisamente el papel holandés y se encontraron filigranas de Honig & Zoonen, así como de los Blauw (Pérez, 1997: 85).

Dentro de nuestra búsqueda pudimos encontrar dos estudios codicológicos que se han hecho de los dibujos de Francisco de Goya: uno de la Courtauld Gallery en Londres y otro del Museo del Prado en Madrid. En ambos casos se han identificado filigranas holandesas. En el primer estudio se intentó reconstruir los álbumes originales de los dibujos que hoy se encuentran sueltos, lo cual hicieron precisamente a través de las filigranas; las encontradas son la flor de Estrasburgo y de contramarca la firma de Blauw & Brie;⁵⁵ además, como los 22 dibujos que seleccionaron pertenecen a la misma resma, se aventuraron a reconstruir cada pliego, ya que la marca de agua se situaba en el ángulo inferior izquierdo, lo que hizo suponer que cada dibujo era un octavo de pliego (Figuras 13 y 14). En este trabajo distinguieron los lados del pliego, llamando a cada una “cara fieltro” (felt side) y “cara tela” (wire side). La cara tela es el lado del papel que está en contacto directo con el bastidor y los motivos de la filigrana, de tal modo que los alambres dejan una hendidura en ese lado que con la vista e incluso el tacto se puede apreciar; por su parte, el lado del papel en el que se pone el fieltro para recoger el pliego deja la superficie mucho más lisa. Para el estudio se tomaron en cuenta estas características, la marca de agua, la disposición de corondeles y la distancia entre ellos, el tono del papel, la textura. Parte de las conclusiones a las que llegó el estudio son la de demostrar que esos dibujos sueltos estuvieron encuadrados en algún momento a modo de álbum (Wilson-Bareau et. al., 2015: 62-65).

⁵⁵ Recordemos que dicha firma comenzó a circular a partir de 1775.



Figura 13. Pliego con marca y contramarca (Wilson-Bareau et. al., 2015: 64).



Figura 14. Cuatro dibujos colocados de acuerdo a la filigrana.

Imagen tomada de Wilson-Bareau et. al., 2015: 65.

El segundo estudio, a cargo del Museo del Prado, es un catálogo razonado de los dibujos de Goya producidos entre 1772 y 1780. Lo primero que hicieron fue diferenciar los dibujos por géneros: los utilizados para grabados, para pinturas, los que aparecen en la correspondencia que sostuvo con su amigo Martín Zapater y finalmente el volumen encuadernado que conserva el Museo, conocido como *cuaderno italiano*. Para este último se hizo la esquematización de los fascículos, distinguiendo por colores las filigranas, todas ellas de origen italiano. Finalmente, hicieron una reconstrucción del pliego y determinaron sus medidas, proponiendo las de 318 x 450 mm (Solache, 2019: 19-28).

En el catálogo del Prado también se puede apreciar la diferencia en el uso del papel dependiendo del género de la obra; en el caso de la correspondencia se identificaron filigranas genovesas, españolas y una del molino holandés de los Honig. Para los dibujos preparatorios Goya utilizó un papel de baja calidad denominado de estracilla verjurado azul y de estracilla verjurado marrón. En cambio, para los dibujos más elaborados, como su “Vista desde la Pradera de San Isidro” o “Despedida de San Francisco de Borja de su familia y Redención de Sevilla” utilizó papeles holandeses con la flor de Estrasburgo y el escudo de Estrasburgo que vimos en el estudio anterior. Para los dibujos de los aguafuertes de las pinturas de Velázquez que le encargaron para conformar un *corpus* de las obras más significativas del patrimonio artístico español, utilizó papeles con marcas de Honig & Zoonen, Kool, la contramarca I V, así como de Hessels & Vorster (Matilla y Mena, 2018).

En conclusión, la mayoría de los documentos revisados hasta ahora albergan una mezcla de filigranas venidas de estos molinos holandeses. Estas empresas tuvieron su máximo esplendor en el año de 1740 con 171 fábricas funcionando; a mediados del siglo XVIII Veluwe producía entre 125 000 y 150 000 resmas de papel, seguido de Zaan que, con sus 40 molinos, producía entre 65 y 75 mil resmas (Rückert, et al., 2011).

Entonces, la primera relación material y formal que tenemos es el soporte, mientras que el aparato textual se contiene en un papel italiano. El aparato iconográfico se encuentra en el papel holandés de mayor grosor y calidad que recibe mejor la carga de la tinta y las acuarelas sin que se deforme. Además, el papel italiano aparece en fascículos, mientras que el holandés fue cortado y añadido, insertando las láminas en el lugar que se relaciona con la temática tratada.

En ese sentido, esperábamos encontrar alguna relación textual en el cambio del papel verde-amarillo de los primeros ocho fascículos al rojinegro de los dos últimos; sin embargo, no existe. El capítulo dedicado a los “Árboles, frutas, aves y animales” se extiende desde el folio 149 hasta el 164, es decir, se mantiene la temática en la transición de los cuadernos; sólo cabría precisar que las láminas que sí fueron foliadas —del I al XIV— se encuentran en los primeros 8 fascículos y tienen la filigrana de la flor de lis, mientras que el folio 148, que fue adherido con goma, donde se representa al Cacao lámina V, antecede precisamente al capítulo de los árboles y frutas. También indagamos sobre la

posible relación entre la temática de los dibujos y la filigrana, pensando en correlacionar tipo de papel con las láminas. La tabla 2 muestra el dibujo y la filigrana correspondiente. Como puede observarse, la flor de lis es la que tiene mayor presencia y aparece en los mapas, en las láminas que representan el mundo prehispánico, en las frutas y animales, así como en las representaciones de las castas. El escudo del león *pro patria* sólo aparece en el décimo fascículo en los mapas de Veracruz y Xalapa que, se sabe, fueron los que hizo al último y, finalmente, la marca Blauw también aparece en dos ocasiones, en la lámina de las aves y en el mapa de Acapulco. En ese sentido, podría pensarse que las letras Blauw corresponden a la contramarca del escudo *pro patria*, por aparecer ambos en dos ocasiones.

Entonces, no podemos concluir que haya una diferencia sustancial en la temática y la filigrana asociada. En este caso me parece que las resmas de papel holandés fueron adquiridas juntas, precisamente por su grosor y calidad, y, como veíamos en los casos arriba citados, era común encontrar varias de ellas en un mismo documento.

2.2.4 Conclusión

Es importante señalar algunos cambios en la materia que se corresponden con algunas características textuales; por ejemplo, el salto entre el primero y el segundo fascículo coincide con la introducción de unas tablas que se ve que tiene una nueva foliación antigua, es decir, el primer cuaderno comenzó una foliación en números romanos y las tablas que decimos comienzan con los arábigos. Es notoria, además, la superposición del número arábigo, como si se hubiera foliado con posterioridad al texto.

El segundo fascículo, como se recordará, es el de mayor tamaño; contiene los arzobispados y el conteo de la población y cierra en el folio 48r, es decir, donde termina el cuaderno, con el dibujo de una viñeta y el vuelto en blanco, así que el tercer fascículo arranca precisamente con un cambio en la temática, la expedición de Gálvez. Quizá ese “primer impulso” que decía O’Crouley que tuvo lo escribió en este segundo cuaderno y el primero es un añadido que contiene el prólogo y el índice que debió construir al final de todo el documento.

El tema de Gálvez lo concluye en el folio 56 con otra viñeta y a mitad del fascículo; después regresa a Villaseñor, con el tema de Consag, y se introduce Lorenzana a partir del sexto cuaderno y llega hasta el séptimo, folio 117, para tener una hoja en blanco de papel de Holanda en el folio 118. Con eso cambia el tema y la referencia bibliográfica.

En el folio 139 termina Lorenzana con una viñeta y se introduce otro folio, el 140, con la rueda cronológica y cambio de tema, así como de referencia. Además, podemos notar que el cambio de las filigranas también coincide con el regreso de O’Crouley a la fuente de Villaseñor; es decir, en este

momento tuvo que conseguir más papel y es posible que haya conseguido los mapas de Veracruz y Acapulco, de modo que también incluyó su descripción. Del último fascículo sólo utiliza un folio, por lo que el resto quedó en blanco.

Podemos ver cierta correspondencia entre la estructura de los cuadernos con el cambio en los autores, las viñetas y las imágenes que introduce O'Crouley. Si no hubiésemos identificado las fuentes textuales, habría sido más complicado entender esa correspondencia, lo mismo si no hubiéramos conocido la composición de los fascículos. Quedan claras sus palabras al decir: “El primer impulso fue sólo el formar una lista de las ciudades y lugares de más nota fueron creciendo los materiales” (O'Crouley, 1774: 2r) y el reacomodo que sugiere en el índice es imposible de hacer materialmente debido a que los cuadernos ya estaban formados.

2.3 Estudio de la imagen

En el capítulo primero hemos definido con detenimiento las teorías y conceptos que retomaremos para hacer el análisis del aparato iconográfico. Hemos dividido la descripción y el análisis de las láminas, dependiendo de su tipo, en cinco categorías: castas, mapas, mundo prehispánico, animales y plantas, así como viñetas.

Nuevamente desconocemos si O'Crouley es el autor de los dibujos. Al respecto, apunta lo siguiente: “Las láminas y planos darán algún mérito a esta colección, del cual carece en el estilo y coordinación el que por profesión y con empeño emprendiere este asunto, hallará algunas luces yo tendré siempre la satisfacción de haberme entretenido” (O'Crouley, 1774: fol. 3v). Lo anterior sugiere que él las ha dibujado; si bien no son creaciones originales, como veremos a lo largo de este recorrido, sí fueron una selección de fuentes diversas con el propósito de añadir contenido valioso a su documento.

2.3.1 Pintura de castas

Como ya hemos dicho, el manuscrito de Pedro Alonso y O'Crouley lleva insertas siete láminas divididas cada una en dos registros que representan lo que comúnmente se conoce como pintura de castas, además de tres láminas a plana entera con tipos raciales, los llamados indios bárbaros, indios comunes e indios caciques.

Sobre el origen y la función de estas representaciones, Margarita de Orellana asegura que:

la pintura de castas, con su cuadrícula clasificatoria, se ve animada por el espíritu de apropiación racional, de control cultural sobre aquello que es diferente. Apropiarse

de algo implica dividirlo, fragmentarlo. Ponerlo al alcance de nuestras manos precisamente gracias a su discontinuidad (Orellana, 1998: 58).

Otras autoras como Ilona Katzew (2004) y Sofía Navarro (2017) sostienen que este género de pintura posibilitó la libertad creativa de los pintores novohispanos; por ser un tema de reciente creación, pudieron probar su paleta y destreza, mostrar las riquezas de la tierra, como las plantas y animales, hasta enaltecer y dignificar a las clases más desfavorecidas como los grupos de negros e indígenas.

En su estudio, Katzew diferencia momentos de producción y cambios estilísticos en el género que arranca con la primera serie conocida fechada en 1711 y firmada por Manuel Arellano. Este conjunto se convirtió en el prototipo a partir del cual se desarrolló el resto del género. Poco después, apareció la serie de Juan Rodríguez Juárez que, de acuerdo con la autora, tiene la intención de proyectar una imagen de esplendor, de sociedad bien organizada mediante vínculos de amor y matrimonio.

Pero, a partir de 1760, hay un cambio en el paradigma de la pintura novohispana introducido por un grupo de pintores encabezados por Miguel Cabrera, quien, junto con Patricio Morlete,⁵⁶ compusieron escenas de mayor intimidad, logradas por el contacto físico entre los personajes y añadiendo actitudes y emociones, gestualidad e interacción visual con el espectador. Además, aparecieron con mayor frecuencia y detalle elementos de la flora y fauna americanos, así como actividades comerciales y culturales; un elemento que cabe destacar es la introducción de la numeración de las castas, lo que conlleva un orden de aparición poniendo siempre por delante la figura de los españoles, seguida de las mezclas de indios y al final las de los negros.

Estas características compositivas, temáticas y estilísticas las podemos encontrar en la obra del manuscrito; aunque abocetado, podemos ver escenas de intimidad, numeración de las castas, actividades comerciales en los estamentos medios y bajos, así como una proyección más o menos favorable de las figuras españolas e indígenas frente a las negras. En este sentido, los préstamos iconográficos se asemejan a las composiciones de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, que las fuentes de las que beben las castas o croulyanas son contemporáneas a su autor.

A continuación, haremos una descripción de las diez láminas. Como ya hemos dicho, siete están divididas en dos registros cada una y las tres últimas a plana entera:

1. De español e indio: mestizo; de español y mestizo: castizo.
2. De español y castizo: español; de español y negro: mulato.

⁵⁶ Miguel Cabrera (1695-1768) y Patricio Morlete (1713-1772) formaron parte del grupo de artífices que solicitaron en 1753 el reconocimiento de la primera Academia de Pintura en Nueva España; también firmaron juntos la inspección que se llevó a cabo en 1751 de la imagen de la Virgen de Guadalupe, dictamen que se llevó a la prensa bajo el título *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas* en 1756 (Mues, 2008).

3. De español y mulato: morisco; de español y morisco: albino.
4. De español y albino: tornatrás; de español y tornatrás: tente en el aire.
5. De indio y chino: albarazado; de indio y negro: sambaigo.
6. De indio y mulato: lobo; de indio y lobo: cambujo.
7. Indio y mestizo: coyote; de indio y coyote: indio
8. Indios bárbaros.
9. Indios caciques.
10. Indios comunes.

(Ver las láminas en el anexo de la 4 a la 13, pp. 386-394).

Lo primero que haremos en este apartado es una descripción de la escena, poniendo atención a los gestos, indumentaria, personajes, actividades e intenciones. En seguida, hablaremos de la relación entre el texto del manuscrito y las imágenes, finalmente escribiremos sobre la función social que tienen las pinturas de castas en este manuscrito.

En el primer registro de la figura 4 del anexo, p. 386, “Español e Yndio, Mestizo”, podemos observar a un hombre que viste casaca, chupa y calzón. Estas casacas de gala para el día aparecieron entre 1750 y 1760 con amplios faldones para permitir portar una espada o, en este caso, un bolso. Es el típico vestido a la francesa de estilo rococó que se utilizó en la segunda mitad del siglo XVIII (Hart, 2009: 46).

Por su parte, la mujer viste un huipil, que es una prenda típica indígena en forma de blusa o vestido; se recoge el cabello con una cinta y lleva aretes y collar de doble fila en color rojo, lo que podría suponer que se trata de coral. La hija, a pesar de su corta edad, también luce un hilo de cuentas rojas en el cuello y pendientes, su ropa sencilla de blusa blanca y saya rosa.

En el siguiente registro, “Español y Mestizo, Castizo”, la figura masculina porta una capa marrón llamada bohemia por tener vuelo, forma circular y cuello, sin mangas ni capucha. De acuerdo con Ruth de la Puerta (2006: 131), en el siglo XVIII el uso de esta prenda se extendió a todos los estamentos sociales, a tal grado que en 1766 Carlos III la prohibió alegando falta de distinción social;⁵⁷ sin embargo, al declinar su uso, se fue sustituyendo por la casaca francesa. Maribel Bandrés (2002: 165) considera que ésta fue una prenda característica de lo español, por lo que aquí cumple con la función de distinguir al personaje. Por su parte, la mujer viste huipil decorado en rombos rojos, enaguas con franjas azules y amarillas, pendientes y collar de coral, así como una toca blanca con franjas rojas.

⁵⁷ Recordemos que la movilización social de 1766 conocida como Motín de Esquilache, entre otros motivos, fue a causa de esta prohibición, que trajo como consecuencia la expulsión del ministro Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache.

Las parejas 1 y 2 tienen semejanza en la postura, rasgos, vestimenta, y si no fuera por el texto, no podríamos notar diferencias entre los personajes.

En la figura 5 del anexo, p. 387, primer registro, “Español y Castizo, Español”, el hombre está sentado con la niña entre los brazos, y no encontraremos en la serie ningún otro caso en que la figura paterna sostenga al vástago. Él viste casaca azul, calzón en negro y medias blancas. La niña lleva una bata amarilla y la cabeza cubierta con gorro, y de todos los hijos, ésta será la mejor vestida mostrando su regreso al linaje español. La madre que luce muy joven se engalana con un jubón blanco con manga de tres volantes, recoge el cabello mediante una cofia o albanesa, que es una red que se ajusta a la cabeza por medio de una cinta (Puerta, 2006: 148), gargantilla, posiblemente de terciopelo, y un abanico en la mano izquierda. Este último accesorio, si bien tiene orígenes antiquísimos, fue ampliamente utilizado en la centuria del setecientos (figura 15).

La composición es muy semejante a la que pintó el artífice novohispano Andrés Islas⁵⁸ en su escena “De español y alvina, nace tornatrás”, que conserva actualmente el Museo de América (figura 16). También en este recinto se resguarda una serie de castas con soporte en cobre de autor anónimo y sin fecha donde se representa “De español y alvina, negro Torna atrás”, con la misma composición (figura 17). La diferencia es que en éstos hay un fondo más trabajado, el hijo es varón y la mujer sostiene con la mano derecha un sombrero. No obstante, la serie de Islas está datada en 1774, es decir, el mismo año que el manuscrito, lo que nos hace pensar que la fuente común pudo ser la serie anónima, con la que mantiene otras similitudes, además de ésta.

⁵⁸ Sobre este pintor novohispano no se tienen muchos datos. Manuel Toussaint lo define como “Pintor mediocre que florece entre 1753 y 1773” (1942: 77-78). Por su parte, la página del Museo Blaisten dice que Islas estuvo activo entre 1753 y 1775.



Figura 15. Detalle del folio 191 (O'Crowley, 1774: f. 191).



Figura 16. Casta, Andrés Islas, 1774, óleo sobre lienzo, Museo de América.



Figura 17. Casta, Anónimo, óleo sobre cobre, Museo de América.

Para el siguiente registro “Español y Negro, Mulato”, podemos observar que el orden de los nombres en la cartela no corresponde necesariamente al lugar que ocupan los personajes, pues aquí el español se encuentra del lado derecho. La madre viste de forma sencilla, con blusón y enaguas, sin ningún accesorio ni tocado; parece llevar en su vientre otro hijo y anuncia con la mano a la hija pequeña. El hombre parece dialogar con la mujer, viste los característicos casaca, chupa y calzón, pero añade a su ajuar un sombrero tricornio. La pequeña lleva una falda cuyo estampado nos recuerda al huipil de la figura femenina del registro de español y mestizo; también podemos ver que dirige la mirada al espectador.

En la siguiente lámina del anexo, p. 388, primer registro, tenemos al único grupo con tres adultos y una niña. La combinación sugiere que entre español y mulato nace morisco, pero se dificulta la identificación de los personajes. De primera impresión podría pensarse que la mujer de la izquierda es la española, por llevar chiqueador —lunar de terciopelo muy de moda en el siglo XVIII cuya función era la de tapar alguna imperfección—, collar de terciopelo, saya con estampado suntuoso y un tapapiés negro también conocido como saya o enagua que toca la cabeza. Esta última prenda puede crear cierta confusión, pues, si bien fue empleada por distintas castas, lo cierto es que estuvo asociada a las mulatas y negras. Es posible ver el empleo de esta indumentaria a mulatas o mestizas en varias de las series de castas. Por su parte, Giovanni Gemelli Careri apunta que:

Las mestizas, mulatas y negras, que componen la mayor parte de México, no pudiendo usar manto ni vestir a la española, y por otra parte, desdeñando el traje de las indias, van por la ciudad vestidas de un modo extravagante: se ponen una como enagua atravesada sobre los hombros o en la cabeza, a manera de manto, que hace que parezca otros tantos diablos (Gemelli, 1976: 63).

Otro elemento que supone conflicto en esta lámina es la tez de la mujer, que tiende a ser más oscura que la del hombre, la cual se pintó con tonos claros y encarnados; con lo anterior podemos concluir que en esta escena ella es mulata y él, español. La figura femenina del centro y la pequeña que carga entre brazos suponen ser las hijas moriscas.

En el registro de abajo, “Español y Morisco, Albino”, la mujer viste un rebozo listado o a rayas en azul y negro, con el que cubre los hombros y deja caer los extremos sobre la espalda, saya blanca con cuadros rojos, chiqueador y collar de terciopelo negro; para el caso de la figura masculina, usa pantalones abotonados a los lados, calzones blancos, camisa, chupa, capa y sombreros. De acuerdo con Teresa Castelló, esta indumentaria estaba muy asociada a los mestizos (1998: 77).

En la siguiente lámina que contiene, “Español y Albino, Tornatrás”, el hombre viste de manera semejante al anterior, a excepción del sombrero de ala ancha y la capa, que son distintos; la mujer lleva una cofia roja, rebozo listado, un juego de pendientes y un collar que ostenta aplicaciones en

oro (figura 7 del anexo, p. 389). Cabe señalar que las tres mujeres de las figuras que fueron rotuladas del número 8 al 7 miran al espectador y su vestimenta se relaciona con un sector de la población; cito:

las españolas y criollas heredaron las prendas de sus antepasadas: mantillas, cofias, tocas y mantos; además de darle un nuevo uso a las sayas para cubrirse la cabeza y hombros; por último, las mujeres de las castas también adoptaron la saya para velar la parte superior del cuerpo y transformaron los almaizales moriscos hasta convertirlos en el rebozo (Gámez, 2009: 100).

Entonces, hasta aquí, más que los rasgos físicos, es la vestimenta la que define al sector o casta a la que se pertenece. La casta 8, “Español y Tornatrás, tente en el aire” (figura 7 del anexo, p. 389), es la única pareja sentada; hay una intimidad en esta escena que no encontraremos en ninguna otra, al menos la cercanía de los cuerpos lo sugiere. La mujer hace labor de limpieza al hijo, un tema recurrente en la pintura de castas. Estas primeras ocho representaciones tienen como constante al español y el orden de aparición de la mezcla es primero con indios y luego los negros.

A continuación, aparecen las mezclas en las cuales la constante es el indio, y tenemos que en la lámina “Yndio y Chino, Albarazado” (figura 8 del anexo, p. 390) encontramos a la mujer con su típico huipil y enaguas, pero, además, lleva sobre los hombros un mámatl, que, de acuerdo con Paulina Gámez, es una prenda de origen prehispánico, tejido en telar de cintura cuya función era la de cargar a los niños o bien llevar objetos sobre la espalda (2009: 102); en este caso, precisamente, lo utiliza para llevar algunos productos vegetales, lo que hace suponer que el comercio es su ocupación. Dirige una tierna mirada al hombre que viste sencillamente; los padres sostienen cada uno la mano de su hijo.

En el registro de abajo, encontramos la figura femenina casi idéntica a la anterior, con la diferencia de que en ésta la mirada se dirige al espectador; aquí lo que llama la atención es el hombre que, si bien es de tez negra, viste a la francesa, con casaca, jubón y calzón, un bicornio como sombrero y en la mano una fusta. El traje es como el que usaban los cocheros de la época que, de acuerdo con María Concepción García, en el censo realizado en la Ciudad de México en 1753 se constata que un alto porcentaje de la población que desempeñaba este oficio lo constituían los negros o mulatos (García, 1989: 41).

Las siguientes dos láminas que contienen los registros 11 al 14 (figuras 9 y 10 del anexo, pp. 391-392) representan a los estamentos más bajos de la sociedad novohispana; la vestimenta e, incluso, la robustez de los personajes se vuelve precaria; también son elementos visibles los atributos que denotan el oficio que desempeñan; hay, además, un ligero detrimento de la calidad en el trazo. Para el caso de “Yndio y Mulato, Lobo”, el hombre lleva la ropa raída; su oficio debió ser el de zapatero,

pues carga en la mano diestra una cesta con calzado y un zapato en la siniestra. La mujer no ostenta ningún accesorio más que el mámatl, que le ayuda a cargar al hijo.

En el registro “Yndio y Lobo, Cambujo”, las enaguas de la mujer son cortas y sin vuelo; también lleva el mámatl y ofrece al hombre una cantimplora. Por su parte, la figura masculina viste como indio común, es decir, con sombrero de palma, tilma y calzón, además de cargar sobre la espalda varias cestas.

En el registro “Yndio y Mestizo, Coyote”, el hombre viste calzón con botones, mientras que la mujer lleva el cabello suelto sin ningún tocado ni trenzado, un hábito poco común y sólo presente en los sectores más pobres. Finalmente, en el registro “Yndio y Coyote, Yndio”, ambos personajes visten a la usanza de los indígenas. Ella lleva las enaguas y el rebozo listado en rojo y blanco; el hombre con tilma y ayate (esta última prenda es de origen prehispánico y está confeccionada a base de fibras de maguey, palma o henequén). El peinado que usa con la cabeza rapada y los mechones a los costados se llamaba “balcarrotas” o “balcarritas”; a causa de ello adquirieron el sobrenombre de “pelados” (Castelló, 1998:77), que hasta la actualidad se emplea de forma peyorativa para nombrar a los jóvenes. Cabe señalar cómo el hombre pide a la mujer que le sirva pulque en un cuenco; esta bebida alcohólica de origen prehispánico también se extrae del maguey.

Por otro lado, las láminas foliadas como XII, XIII y XIV corresponden a los llamados “tipos raciales”, es decir, sólo se representan familias de un mismo grupo (figuras 11 a la 13 del anexo, pp. 393-394). La mayoría de las series constan de 16 escenas, algunas de ellas también incluyen a los *Indios Bárbaros* que aparecen desde la primera serie conocida del pintor Manuel Arellano;⁵⁹ sin embargo, en la de O’Crouley únicamente hay 14 mezclas que están colocadas juntas en el décimo fascículo de los folios 190 al 196. La escena de los bárbaros se inserta en el segundo cuaderno, folio 29, al final del capítulo “Presidio del Paso del Norte” y las inusuales escenas de “Yndios caziques” e “Yndios mas comunes”, colocados en el noveno fascículo, folios 175 y 177, en el capítulo llamado “Estado Actual de los Indios”. Aunque fueron de las últimas láminas hechas, lo cierto es que su colocación marcada con los números 3° para la lámina XIV, 18° para la XII y 19° para la XIII, hace suponer que el autor buscó insertarlas en un lugar relacionado con la temática a modo de ilustración, separándolas del resto de la serie. El texto que antecede a la lámina de los “Indios Barbaros” es el siguiente:

⁵⁹ Manuel de Arellano (Ciudad de México, 1662-1722) fue hijo del pintor Antonio de Arellano. De acuerdo con Mirta Insaurralde, “probablemente fue un mestizo, castizo o mulato de piel clara, con un fenotipo más próximo a su ascendencia española, lo que le permitió integrarse convenientemente a la sociedad como español”. Los cuatro lienzos conocidos de esta serie son “Diceño de chichimeco natural del partido del Parral”, “Diceño de chichimeca natural del partido del Parral”, “Diceño de mulata” y “Diceño de mulato que se conservan en el Museo de América”. Insaurralde señala como particularidades de estas obras de Arellano el trato favorable y digno de los personajes; además, apunta que el estudio radiográfico de los cuadros demostró que se trataba de un mismo lienzo cortado para individualizar a los personajes, característica que pocas veces se repiten en las siguientes series. Ninguno de los dos conjuntos representa mezclas sino una familia fenotípica (Insaurralde, 2018: 59, 65, 183-189).

Es nación osada y diestra en el manejo de sus armas, que son el arco y flecha, y unos chuzos, aprecian toda especie de herramienta y el color grana en los géneros. Se cubren sus pieles de tigres y venados, y andan vagantes de unas partes a otras de la sierra; forman sus rancherías o cortos acampamentos, y en muriendo alguno, lo tienen por mal agüero y levantan el campo; son muy apasionados a la carne de caballo y mulas, que tienen por la más dulce y sabrosa, y en su solicitud emprenden sus correrías, eligen jefe para caudillo en la guerra, y fuera de ésta cada familia se gobierna por el principal de ella. Los muchos indios fugitivos apóstatas que residen entre ellos, son la causa de nuestro mayor daño. Véase la lámina XIV (O'Crouley, 1774: fol. 28v).

Si bien la descripción habla de personajes con flecha y arco como en la imagen que intenta describir, lo cierto es que el texto trata más bien el tema de las costumbres e historia de estos pueblos.

Para el caso de las otras dos láminas, *Yndios comunes* e *Yndios caciques*, el texto apunta:

De lo dicho es evidencia lo poco que hay que discurrir de sus trajes y costumbres, algo se habrá notado en el discurso de esta Recopilación y se dan dos láminas de su vestimenta, que en sus aldeas, jefes y caciques se asimila a la nuestra, aunque siempre sin medias, y el común de los hombres una chamarreta y calzón largo de paño burdo, por lo regular de color azul, esto es en países fríos y templados que en los cálidos usan el mismo ropaje de lienzo de algodón o crudo; el mayor ornato de las mujeres es su huipil de algodón a modo de sobrepelliz corta, con guarnición de cinta encarnada en las costuras, naguas de sarga azul, pero siempre descalzas de pie y picana, y los más pobres (siéndolo cuasi todos de ambos sexos) van medio en cueros, y del todo las criaturas que cargan las madres a la espalda, y a veces en número de tres, aseguradas con un paño de algodón, a modo de faja ancha [...] Son de estatura baja, rehechos y fornidos, color de cobre más o menos caro, según las temperies; pelo negro, corto lo traen y reluciente, y las mujeres entrenzado y recogido a modo de cohete [...] Cuanto llevo referido se debe entender principalmente de los del Obispado de México y Puebla, que en los demás hay alguna variedad. Los de Oaxaca son notados de más industriosos y aplicados. Y los del norte son más corpulentos y mejores para la guerra, como se deja ya notado adelante (O'Crouley, 1774: 178-179).

En este caso, el texto se relaciona más con las imágenes; cabe señal que estas familias de indios caciques y comunes no son usuales en la pintura de castas, y tampoco es que sean novedosas o únicas. Recordemos tan sólo la familia de mulatos que pintó Manuel Arellano, de la que hicimos mención anteriormente. Sin embargo, en este caso, al no estar acompañando al resto de las castas e ir insertas en un apartado distinto, muestra cómo el autor de la *Idea Compendiosa* consideró necesario

hacer dos láminas que ilustraran lo que en gran medida refiere el texto, es decir, usos, costumbres y vestimenta de los habitantes de la Nueva España.

Por otro lado, las fórmulas “véase la lámina XIV” o “se dan dos láminas de su vestimenta” hacen suponer que los dibujos anteceden a la escritura; lo mismo ocurre en el capítulo dedicado a las castas, donde el autor dice “Véanse las láminas en que se demuestran estas castas y su vestimenta” (O’Crouley, 1774: 198v).

El libro de O’Crouley se compone de 33 capítulos, advertencia al lector y conclusiones, haciendo un total de 168 fojas de texto; de éstos sólo un capítulo de tres fojas, titulado “Confusión y origen de linajes”, se dedica expresamente al tema de las castas. A diferencia de los tipos raciales que intentan ilustrar el texto que los antecede —aunque como ya lo hemos dicho, no se corresponde fielmente—, las castas parecen contener en sí información. Si lo vemos en números, las 7 láminas de las mezclas constituyen el 24% de las imágenes en total de la obra, mientras que las tres fojas dedicadas al tema tan sólo alcanzarían el 1.7% con respecto al total del texto. Lo anterior demuestra que no hay una correlación entre el texto y la imagen; parece más bien que las ilustraciones se convierten en un tópico en sí, en un tema y no en una ilustración del aparato textual.

Aunado a lo anterior, en el capítulo de “Los linajes”, el autor inserta una tabla con las mezclas más comunes, haciendo un total de 15, más los indios bárbaros. En seguida, explica cómo es que se dan las mezclas y de qué forma la sangre se purifica o se mancha. Es de notar la diferencia entre los nombres que aparecen en la tabla y los que llevan las cartelas de las imágenes; esto puede sugerir que los datos salieron de fuentes distintas. Además, hay inconsistencias como el orden de aparición de los nombres, pues, mientras que en los dibujos aparecen primero las mezclas en las que el español es uno de los progenitores, seguidos de las seis castas en las que es el indio uno de los padres, en cambio, en la tabla, el orden es muy irregular y es importante señalar que utiliza dos términos distintos: en la imagen dice que la mezcla entre español y albino dan tornatrás, en la tabla lo pone como salta atrás, así como la mezcla entre indio y negro, sambaigo, en el texto aparece como lobo o zambayo, cuando en las imágenes el lobo es producto de la mezcla entre indio y mulato. Además, en el listado repite una mezcla. Dice que de mulato e indio sale chino grifo, pero también que, de indio y mulato, lobo (tabla 5). En el texto explicativo el orden se asemeja más al que aparece en los dibujos, pero sólo cuando habla del español, porque cuando comienza a mencionar la mezcla con negro omite o cambia los nombres. En las imágenes, el segundo orden de mezcla está dado por el indio, mientras que en el texto lo que el autor intenta es demostrar que la inserción de negro mancha cualquier mezcla, lo que produjo una colocación irregular, omisión y error del nombre de las mezclas en el texto con respecto a la imagen.

Láminas		Tabla	
1. Español e Yndio	Mestizo	1. Español y negro	Mulato
2. Español, y Mestizo	Castizo	2. Mulato e indio	Chino grifo
3. Español y Castizo	Español	3. Negro e indio	Lobo o zambayo
4. Español y Negro	Mulato	4. Español e indio	Mestizo
5. Español, y Mulato	Morisco	5. Español y mestizo	Castizo o albino
6. Español y Morisco	Albino	6. Español y castizo	Español
7. Español y Albino	Tornatras	7. Español y mulato	Morisco
8. Español y Tornatras	Tente en el aire	8. Español y morisco digo albino	Salta atrás
9. Yndio y Chino,	Albarazado	9. Español y salta atrás	Tente en el aire
10. Yndio y Negro	Sambaigo	10. Indio y lobo	Chino cambujo
11. Yndio, y Mulato	Lobo	11. Indio y mestizo	Coyote
12. Yndio, y Lobo	Cambujo	12. Indio y coyote	Indio
13. Yndio, y Mestizo	Coyote	13. Indio y chino	Albarazado
14. Yndio, y Coyote	Yndio	14. Indio y mulato	Lobo
Yndio caziques		15. Español y morisco	Albino
Yndios mas comunes		16. Indios barbaros	
Yndios Bárbaros			

Tabla 5. Diferencias entre los nombres escritos en las láminas y los escritos en la tabla del texto.

Por último, queremos decir que la serie del manuscrito no puede leerse desde la misma óptica que las pinturas de castas. Primero porque éstas fueron un género desarrollado principalmente por

novohispanos, siendo el gaditano una excepción; en segundo lugar, porque el soporte y, por ende, el formato tampoco son usuales⁶⁰ y, finalmente, el manuscrito no pretende cumplir con los grandes objetivos de los artífices americanos; más parece esta cuadrícula clasificatoria de la que habla Orellana, pero no tanto de los tipos raciales como de las pinturas propiamente dichas; en otras palabras, el objetivo del autor no era retratar los tipos y mezclas raciales de la Nueva España tanto como testificar la existencia de obras dedicadas al tema. Estaríamos hablando de una metaimagen o una metaserie, es decir, que los dibujos no estarían funcionando como ilustraciones del texto, como ya se dijo antes; el discurso que sostienen es independiente, convirtiéndose, por su número e importancia dentro del manuscrito, en un tema, y ese tópico son las pinturas de castas en sí. Pedro O'Crouley pudo haber visto los cuadros tanto en Nueva España como en la Península Ibérica y se sabe que algunos particulares los solicitaban; también eran parte de los bienes de academias o incluso de funcionarios de la Corona y la Iglesia. En el viaje que hizo Antonio de Ulloa en 1777, el virrey Antonio María de Bucareli mandó una serie de castas a su sobrina que estaba en Sevilla (Katzew, 2004:147). En ese mismo barco iba O'Crouley y fue el último que el gaditano hizo, o al menos del que se tiene registro.

Así, podemos afirmar que un comerciante como O'Crouley, inmiscuido en el ambiente de gabinete, es precisamente uno de los públicos al que estaba destinada la pintura de castas y luego él mismo pasa de ser espectador a un reproductor, haciendo su propia versión del documento icónico, con materiales acordes con el libro: papel, tinta metaloácida y acuarelas.

2.3.2 Planos, cartas náuticas y vistas

El manuscrito de Pedro O'Crouley incluye cinco láminas cartográficas de ciudades y puertos novohispanos: la Ciudad de México, Puebla, Acapulco, Veracruz y Xapala. Cada imagen fue inserta en el lugar que corresponde a la temática que trata sobre ello. A continuación, haremos una introducción y apuntaremos una serie de definiciones cartográficas que nos ayudarán a entender estos documentos; después, daremos una descripción de cada lámina; en seguida, propondremos una interpretación de las imágenes y, finalmente, anotaremos las conclusiones generales sobre estos materiales, su función y el valor que tienen dentro de la obra en general.⁶¹

⁶⁰ En el estudio de Katzew también se recoge un caso muy particular; se trata de un manuscrito del comerciante vasco Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta titulado *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos* de 1763. Las castas que incorpora el libro también resultan disímiles a los cuadros, pues se asemejan a emblemas, ya que acompaña al dibujo un texto moralizante con el que, junto con las cartelas de la mezcla, se obtienen los tres elementos característicos de esta tradición: imagen, lema y mote. En este caso hay una adaptación del género pictórico de las castas a otro que es la emblemática, por lo que tanto forma como función cambian.

⁶¹ Agradecemos a la geógrafa Beatriz Pichardo González por su asesoría en la materia cartográfica y la sugerencia de bibliografía.

Uno de los primeros registros que se conocen sobre la representación de lugares geográficos es la conocida obra de Ptolomeo, *Geographia*, donde se utilizó por primera vez el sistema de latitud y longitud para la ubicación de puntos geográficos (Núñez, 2012: 584). Aunque con errores, la obra contiene una valiosa información metodológica; a pesar de ello, quedó olvidada por un largo periodo. En el siglo XVI hubo un avance sustancial en la materia cartográfica con la creación de instrumentos de medición como la ballestina y el cuadrante, con los que se pudieron medir las longitudes que tanto habían fallado en el estudio de Ptolomeo; además, a partir de la segunda mitad del siglo XVI y XVII, la imprenta favoreció la publicación de grandes atlas y, por ende, su circulación.

De acuerdo con Rodolfo Núñez, los mapas tuvieron y tienen la función de ejercer poder sobre los territorios representados. El autor señala que los monarcas del siglo XVIII fueron promotores de la cartografía y distinguieron con honores a aquellos que aportaron al conocimiento en esta materia, porque reconocían su utilidad para ampliar y controlar sus dominios; también recuerda el poder publicitario que los mapas tuvieron en la geopolítica mundial, cito:

Los mapas de propaganda pueden manipular la superficie de un país haciéndolo más grande o pequeño que sus vecinos o a veces agrupando superficies de provincias ultramarinas en una misma hoja [...] Un ejemplo histórico del conflicto entre límites y poder, es el magnífico Mapa Geográfico de América Meridional de Juan de la Cruz Cano, quien recibió, junto con Tomás López el encargo de Grimaldi de formar ese mapa. Por diversas razones, Tomás López dejó el trabajo en manos de Cano que presentó su obra a Carlos III en 1775. El mapa no fue aceptado porque Cano se negó a variar unos límites de las fronteras portuguesas en América que no nos favorecían, murió en la indigencia quien fue uno de los grandes cartógrafos del siglo XVIII (Núñez, 2012: 590-591).

El documento al que hace referencia Núñez se conserva en la Biblioteca Nacional de España y es un ejemplo de cómo los mapas tienen una carga simbólica y su censura; al menos en este encargo en particular, dependía no tanto de su precisión como de su poca conveniencia.

A pesar de lo antes dicho, en el siglo XVIII hubo un auge en la producción de estos materiales, incentivado sustancialmente por los reales decretos de la monarquía española que solicitaba la realización de mapas topográficos de gran precisión. Como mencionamos en el capítulo anterior, en 1709 Felipe V hizo venir al ingeniero flamenco, Jorge Próspero de Verboon, para formar el Cuerpo de Ingenieros Militares como el que ya existía en Francia y en 1718 se promulgaron las primeras Ordenanzas del Cuerpo de Ingenieros Militares, donde se anotaba todo lo relativo a la formación de mapas y planos (Palatini, 1989: 79). Aunque también hemos dicho que el proyecto, junto con la Academia de Matemáticas de Barcelona, no se concretó hasta que la Guerra de Sucesión finalizó, es decir, entre 1716 y 1720 (Muñoz, 2015: 62-68).

Por otro lado, Antonio Crespo y Alberto Fernández señalan que:

La Historia de la Cartografía comenzó a tomar relevancia en el primer cuarto del siglo XVIII tras la aparición de las sociedades geográficas, en las que sus aristocráticos miembros se deleitaban coleccionando cuantos mapas encontraban a su alcance, y con la creación de cartotecas (en inglés, *map libraries*) por parte de las principales bibliotecas nacionales (Crespo y Fernández, 2011: 405).

En ese sentido, la Real Academia de la Historia, prácticamente desde su fundación, en 1737, tuvo dentro de su quehacer el estudio de la geografía para formar lo que sería el *Diccionario crítico-histórico de España* (Manso, 2012: 173). Uno de sus miembros, el ya mencionado Tomás López, fue uno de los principales impulsores de esa labor, ya que compiló, editó y mandó a la imprenta un material proveniente de diversas fuentes (López y Manso, 2006). Evidentemente, el periodo ilustrado también favoreció el ánimo de los viajeros por proyectar los territorios lejanos de la corona. Precisamente esa fue la función de las Reales Expediciones del siglo XVIII.

El aumento en la producción cartográfica se puede apreciar con los datos que Ángel Paladini (1989: 58) recopiló en 20 archivos españoles, quien apunta que hacia el siglo XVI se tenían registrados 368 mapas, en el XVII, 668, y 8 595 es la cifra que alcanza en el XVIII.

Esta labor cartográfica llegó a Nueva España donde las representaciones carecían de solidez. De acuerdo con Hernández (2006, s/p.), “faltábales la base científica, y eran propiamente croquis, en que los lugares conservaban una posición relativa más o menos exacta, pero en que las posiciones absolutas estaban del todo fuera de su asiento verdadero”.

En el caso novohispano, la labor de los primeros expedicionarios fue la de proyectar el territorio, con la intención de mostrar la región a los monarcas españoles, es decir, una especie de reconocimiento del terreno para su conquista; el siglo XVII tuvo menos producción, pero, ya entrado el XVIII, con el arribo de los ingenieros militares, las trazas fueron más abundantes y más exactas (Buisseret, 2000: 11-13). Recordemos también que en esta centuria hubo dos acontecimientos que desencadenaron el diseño de mapas: por un lado, la orden real de Felipe VI, que en 1741 solicitó una detallada relación de los virreinos americanos, lo que dio como resultado el trabajo de José de Villaseñor que ya hemos visto anteriormente y que tenía un propósito civil. Además, la apertura de las instituciones reales en la península, como la Real Academia de la Historia, las academias de artes o el Real Jardín Botánico, que tuvieron dentro de sus quehaceres la proyección del nuevo mundo.

El manuscrito de O’Crouley, precisamente, emana de esas inquietudes de la época. Su autor, como hemos mencionado, perteneció a la Real Academia de la Historia y, además, conoció y viajó con Antonio de Ulloa, así que su libro, aunque sin ánimo de ser un documento para la imprenta, no

podía dejar de incluir dentro de su contenido representaciones geográficas de las principales ciudades novohispanas, especialmente la de Xalapa, que conocía de manera cercana. Además, los libros que el propio gaditano consultó también incluían este tipo de materiales como en los casos del apéndice del *Teatro* de Villaseñor o el libro del arzobispo Lorenzana. Su interés también pudo estar marcado por su labor de comerciante y como sujeto que viaja con cierta regularidad al Nuevo Mundo.

Sobre este tema, O'Crouley señala lo siguiente:

El mismo descuido y aún mayor si cabe, han padecido los geógrafos en sus mapas y noticias, pues habiendo tantos, ninguno concuerda en las distancias, rumbo y latitudes, y todos han omitido las partes más remotas como de Nuevo México, Texas, California, etc., y si las han señalado han sido con mención de solo la capital; a costa de mucho afán, por la confusión de las noticias, he formado un mapa general de este reino, expresivo de todas sus ciudades y cabeceras de jurisdicción, el que por grande no ha cabido en la pequeñez de esta obra, y queda suelto en mi poder (O'Crouley, 1774, fol. 2).

El mapa al que se refiere O'Crouley, como sabemos, se extravió, pero la cita deja ver el propósito de aportar información valiosa ante la imprecisión de los mapas que hasta entonces circulaban sobre América; es extraño, sin embargo, que, aunque menciona la omisión de las tierras norteamericanas, no haya incluido un plano sobre la península californiana, sobre todo cuando el material textual fue tan amplió en ese tema.

Por otro lado, debemos señalar que el contenido de los mapas y su forma es diferenciado, no solamente por la falta o inclusión de tecnologías y herramientas, también depende del propósito con el que se haya gestado la obra y su destinatario.

Los hay, por ejemplo, que son el resultado de la inquietud ilustrada por recoger y compilar materiales con un propósito civil o los que emanan del quehacer propiamente militar, de reconocimiento de terrenos para la preparación de campañas bélicas o mantenimiento de territorios previamente conquistados, que producían mapas sumamente detallados y que en general se mantenían secretos. Lo anterior puede darnos pistas para entender qué información puede contener un mapa y con qué propósito.

Siguiendo con la forma de los mapas, Juan Miguel Muñoz (2015a) demuestra que la cartografía recuperó muchos recursos técnicos de la pintura como el lavado, el sombreado y el claroscuro, y también recursos iconográficos como las alegorías cuando se incluían personificaciones de la geometría, la aritmética o la ingeniería en ellos. Más adelante, estos elementos fueron decayendo en

su uso y se gestó una expresión propia con el propósito de convertir la señalética cartográfica en un lenguaje universal como son las convenciones cromáticas, las escalas y la ubicación espacial.

Ahora bien, para ir asentando definiciones, según la Asociación Cartográfica Internacional, “un mapa es una representación simbólica de la realidad geográfica, que representa características o una selección de ellas, como resultado del esfuerzo creativo de la ejecución de las elecciones de su autor, y está diseñado para usarse cuando las relaciones espaciales son de importancia primordial” (International Cartographic Association, 2021).⁶²

Según esta definición, los mapas no contienen una realidad física, sino una representación simbólica, es decir, su lectura e interpretación puede hacerse de la misma forma en que hemos hecho hasta aquí con el resto de las imágenes. En el mismo sentido, Harley critica el hecho de considerar a los mapas como reflejo de la naturaleza, donde la valoración está en función de lo verdadero o falso que pueda llegar a ser, sino que los define como documentos históricos que dan cuenta de la realidad económica, política, religiosa de los lugares donde se gestaron, así como de sus autores (2001: 35-56).

Propone para su análisis una metodología que considere el aspecto histórico, los códigos cartográficos y el análisis de la imagen. Para ello, primero se deben ubicar los documentos en un periodo y lugar, así como considerar la relación que pueda haber con otros mapas, planteando preguntas tales como: ¿cuál es la relación del contenido de un mapa o alguna parte de él con otros mapas contemporáneos de la misma área? ¿Qué relación hay con otros mapas del mismo cartógrafo? ¿Cuál es la relación de ese mapa con otros de una misma época? (Harley, 2001: 41-42). Preguntas que en la medida de lo posible intentaremos resolver con los materiales de la *Idea Compendiosa*.

Harley también apunta que para la interpretación de los mapas se puede emplear el análisis iconográfico propuesto por Erwin Panofsky con los tres niveles de significados que pueden ser descritos en una obra y que nosotros ya hemos referido anteriormente en el capítulo dedicado a la metodología.

Hay dos conceptos fundamentales para la concepción de los mapas: la forma, que se soluciona con la proyección cartográfica, así como la dimensión, que se relaciona con la escala. “La escala puede expresarse de tres formas distintas: numérica, gráfica y textual o literal” (Intituto Geográfico Nacional, 2017: 10). Para el caso de las láminas de Pedro Alonso, se tiene una escala gráfica, que es la línea que se divide en segmentos para indicar las longitudes, y también tiene una escala textual, que es cuando anota expresamente la utilizada, por ejemplo, varas, toesas o millas. Sin embargo, O’Crouley prescinde de la proyección, que hace referencia a la forma esférica de la tierra; por lo

⁶²La traducción es nuestra.

tanto, sus láminas no pueden considerarse mapas, en el estricto sentido de la palabra, sino planos y cartas náuticas porque el territorio que abarcan, al ser tan reducido, no requiere la precisión de la esfericidad. Aclarado lo anterior, procedemos a presentar las descripciones de cada lámina acompañadas de un breve análisis; sin embargo, queremos advertir que emplearemos en algunas ocasiones la palabra mapa, pero sabiendo la diferencia que tiene con respecto a plano y carta.

Descripción de mapas

1. *Plan de la Ymperial Corte de Mexico* (figura 14 del anexo, p. 394).

1 plano: ms., col.

Escala 500 varas castellanas

Orientado con lis en rosa de ocho vientos, con el N. al NE del plano.

Manuscrito dibujado con tinta metaloácida y coloreado a la aguada en tonos grises, se trata de un plano del cuadrante central de la Ciudad de México enmarcado en un doble filete. Tabla explicativa de los principales puntos indicados por clave alfanumérica, que a continuación se anota:

A) Cathedral, y Parrochias de Españoles. (B) Dichos de Yndios. (C) Palacio. (D) Arzobispado. (E) Ynquisicion. (1) Plaza mayor y demas chicas. (2) Combentos de Religiosos. (3) Dichos de Mongas. (4) Colegios, y Universidad. (5) Capillas y demas Yglesias. (6) Alameda. (7) Coliseo. (8) Calvario. Casa y Orca de Velasquez. (9) Paseos de recreación. (10) Ospicios. (11) Hospitales. (12) el rastro.

En el ángulo superior izquierdo, dentro de un recuadro, se colocó el nombre y la escala que indica “pitipie⁶³ 500 varas castellanas”.⁶⁴ En el ángulo inferior derecho aparece la cartela con el texto explicativo o leyenda, donde emplea letras para designar lugares específicos, como la catedral o el arzobispado, y números para sitios genéricos, por ejemplo, el 1 para las plazas o el 9 para los lugares de paseo. El plano muestra claramente la jurisdicción religiosa pero también la civil, como la alameda, el rastro, los hospitales y jardines.

La forma en que fue dibujada la retícula de la ciudad, con cuadriláteros trapezoides cuya base más próxima al espectador es mayor que línea superior, da la impresión de que el punto de vista se sitúa al oriente de la ciudad, creando además un efecto de perspectiva sugerida también por el trazo diagonal de las calles.

⁶³ Pitipie: Del fr. petit pied “pie pequeño”. 1. m. Escala de un mapa o plano para calcular las distancias y medidas reales (RAE, 2019). Consultado el 15 de noviembre de 2019.

⁶⁴ La vara es una medida de longitud utilizada en la península Ibérica que variaba dependiendo de la región; se tiene registro de su utilización desde el siglo XII. En el siglo XVIII su uso se extendió a los territorios de Ultramar; la vara de Burgos o castellana mide 0,835905 metros, la de Nueva España 0,838 metros (Gual, 2021). Por lo que la escala daría 417 9525 metros.

Es notorio el empleo de una pincelada con aguada muy diluida para marcar los terrenos llanos, así como el punteado para parcelas de cultivo. La alameda, siendo un jardín de proporciones considerables, también queda claramente delineada, y es patente la fuente al centro y el trazo de los jardines; en primer plano aparecen unas cruces de dimensiones desproporcionadas, y lo mismo ocurre con una palmera al norte de la ciudad (lado derecho de la lámina), que se halla entre dos ríos y es descomunal considerando la escala de los edificios.

El trazo de la Ciudad de México fue una de las más representadas de la Nueva España y sus soportes también fueron diversos; aunque no pretendemos hacer una pormenorizada historia de la cartografía en México,⁶⁵ sólo daremos unos ejemplos para dar cuenta del cambio estilístico en función del propósito de las obras y sus destinatarios.

Sin contar los ejemplos de creaciones indígenas, la primera representación de la Ciudad de México apareció impresa, en la multicitada obra de Nüremberg de 1524, bajo el nombre de plano de Hernán Cortés, que más bien es una idealización de la ciudad a partir de las referencias escritas y, sobre todo, apelando al diseño de las ciudades medievales conocidas.

En el siglo XVI, las trazas, aunque inexactas en su escala, pretendían documentar el territorio para su dominio o bien para delimitar jurisdicciones o tenencia de tierras. Es por ello que los espacios figurados pertenecían a un territorio muy limitado; sin embargo, eran muy puntuales en señalar la hidrografía y la topografía (Ruiz, 2000: 48, 54, 58).

En siglo XVIII, la Ciudad de México se proyectó en diversos soportes, como es el caso del cuadro de Pedro Arrieta fechado en 1737 y que resguarda el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec; es un diseño bastante lineal y con un acucioso detalle de la orografía y la arquitectura. También apareció retratada en un biombo fechado a finales del siglo XVIII y conservado en el Museo Franz Mayer; sus poseedores fueron los duques de Moctezuma y el dibujo sigue el de un grabado de 1628, siendo su propósito la exaltación de los valores de la sociedad criolla (Curiel, 2006). Evidentemente, el consumo de esta obra es totalmente particular.

Por supuesto que ninguno de los ejemplos mencionados pudo ser la fuente de la que bebió O'Crouley para la proyección del plano de la Ciudad de México. En un principio, pensamos que quizá el mapa que publicó José de Villaseñor y Sánchez, como un *Suplemento al Teatro Americano* impreso en 1756 (figura 18), podría haber sido el origen de inspiración, ya que, como hemos demostrado anteriormente, los dos ejemplares publicados, uno en 1746 y el otro en 1748, constituyeron la base textual de la *Idea Compendiosa*; sin embargo, este plano no lo debió conocer el gaditano porque dista sustancialmente del suyo. Sólo por mencionar un par de ejemplos, el número

⁶⁵ Remitimos al lector al libro coordinado por Mendoza Vargas (2000), *México a través de los mapas*, donde encontrará un estudio a detalle y de dónde nos hemos basado para puntualizar alguna información que aquí recogemos.

de cuadriláteros que hay entre la alameda y la catedral es distinto y de los dos ríos que aparecen al sur de la ciudad, es decir, del lado izquierdo de la imagen, Villaseñor sólo representó uno. Comparten la orientación del plano, con el norte señalado al oriente de la imagen y la leyenda de la cartela que, si bien la del impreso es más extensa, ambas mantienen la preocupación por señalar los poderes eclesiásticos. Aunque los dos abarcan una semejante proporción territorial, el grabado, a diferencia del dibujo, no refiere la escala.



Figura 18. *Mapa plano de la muy noble, leal e imperial Ciudad de México*, José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Sig. 908OYB725A.

Por otro lado, el arzobispo Francisco de Lorenzana, de quien O’Crouey también recuperó textos, quería hacer una redistribución de los territorios parroquiales de la Ciudad de México, por lo que solicitó la proyección del plano del territorio con el fin de llevar a cabo esa empresa. Pidió a José Antonio de Alzate y Ramírez que lo resolviera y éste propuso una traza en 1769 y luego una segunda con ligeras variaciones en 1772. De acuerdo con José María García Redondo, “el fin del mapa no era expresar distancias ni proporciones, sino servir como representación clara y concisa del nuevo orden parroquial, proyectada hacia el futuro la deseada imagen de la ciudad. Siguiendo la costumbre de otros planos antecedentes, la planta orienta su norte hacia la derecha, ubicando el poniente en la

parte superior del dibujo” (García, 2019: 1005). García también advierte que este plano, junto con otro proyectado por Nicolás Lafora, fue repetidamente copiado.

Cabe mencionar que el mapa de Alzate tiene una escala de 200 varas castellanas y su representación comprende pueblos alejados del cuadrante central. Recordemos que el del gaditano anota una escala de 500 varas castellanas y el terreno que abarca es mucho más limitado (figura 19).

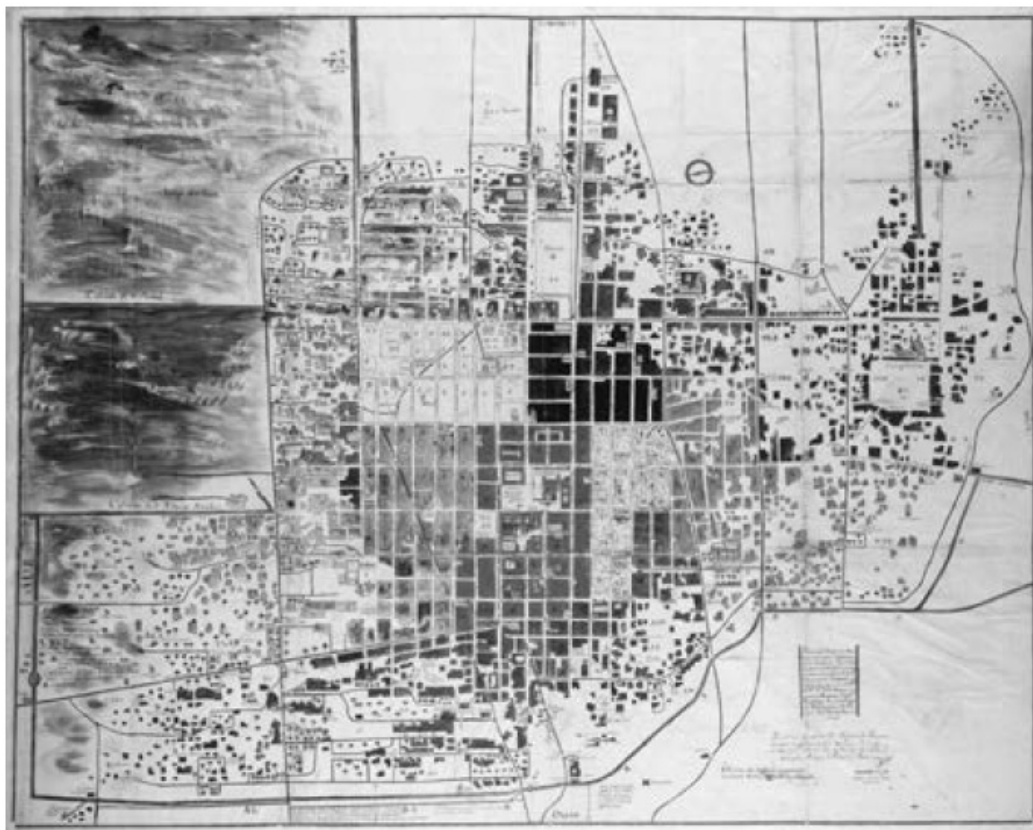


Figura 19. *Plano de la Ymperial México*, José Antonio de Alzate, 1772.

Todos los ejemplos mencionados recrean la característica de trazo cuadricular de la ciudad. La pintura de Arrieta, incluso, resulta exagerada. Esta característica también fue mencionada textualmente por O’Crouley en lo que ahora sabemos fueron palabras de Villaseñor. Así dice la descripción:

Es hermosamente repartida en sus calles, las que están a vista recta cruzada de oriente a poniente y de sur a norte, formando las encrucijadas ángulos rectos, y aunque el terreno sobre el que está fundada es pantanoso, ha corregido la industria y el arte lo que por naturaleza las hiciera inhabitables con la humedad (O’Crouley, 1774: fol. 14).

La función de los planos de la Ciudad de México, en el siglo XVIII, tuvieron un fuerte sentido civil. Como hemos visto, algunos fueron diseñados para redistribuir la jurisdicción religiosa, pero también los hubo para diseñar proyectos contra las inundaciones o incluso para la colecta de la basura.

Hasta ahora, no hemos podido reconocer la fuente del plano de O'Crouley; sin embargo, por sus características, creemos que puede estar relacionado, ya sea con el proyecto eclesiástico de Lorenzana, debido a la preponderancia de señalar los recintos religiosos, o bien con mapas que circularon impresos en libros de viajeros que tenían la intención de mostrar a los extranjeros la traza de la ciudad. De cualquier modo, los planos que hemos visto de la Ciudad⁶⁶ siempre aparecen bajo una vista de vuelo de pájaro totalmente vertical, sin ningún sombreado que delate perspectiva, a excepción de los que tienen una tradición pictórica como el cuadro de Arrieta, donde se representa a detalle la arquitectura del sitio. El plano de O'Crouley está a mitad de esas dos formas de figuración, porque tiene, por un lado, los elementos cartográficos como la rosa de viento, la cartela y la escala, y por otro, cuenta con un ángulo de inclinación más parecido a la vista pictórica.

2. *Plan de la Ciudad de los Ángeles* (lámina 15 del anexo, p. 395).

1 plano: ms., col.

Escala 400 varas

Orientado con lis en rosa de ocho vientos, con el N. al SE del plano. Indicados ríos.

Manuscrito dibujado con tinta metaloácida y coloreado a la aguada en tonos grises, se trata de un plano de Puebla, también conocida como Ciudad de los Ángeles, enmarcado en un doble filete y una tabla explicativa de los principales puntos indicados por clave alfabética ubicada verticalmente en una columna en el lado derecho y con el siguiente texto:

A) Cathedral

B) Palacio Episcopal

D) Las 5 Parochias que son Santa Cruz, el Santo ángel, su Santísimo Joseph, San Sebastián y San Marcos.

⁶⁶ Además de los mencionados, podemos citar el que imprimió Tomás López en 1758, en su *Atlas geográfico de la América septentrional*, que abarca también la hidrografía que circunscribe el territorio. Este plano no tiene los rasgos que comparten los otros, por ejemplo, la orientación de la ciudad. También revisamos el que aparece en la obra de Marco Coltelli de 1763 porque, como veremos más adelante, este libro fue la fuente iconográfica de las dos cartas náuticas de O'Crouley; sin embargo, la representación de la Ciudad de México en este libro es una vista parecida a la del biombo que conserva el Museo Franz Mayer. Uno que sí se asemeja al de O'Crouley es el plano que aparece en la obra *A voyage to California* de Chappe D'Auteroche y Jean Cassini; sin embargo, la edición es de 1778, aunque existe una anterior de 1772 que sólo tiene el texto de Chappe D'Auteroche. El problema es que no aparece el plano, aunque desconocemos si la edición no lo incluía o en el ejemplar consultado se perdió.

E) Onze Combentos de Religiosos que son San Antonio, San Luis, San roque, San Agustín, la Merced, San Francisco, santo Domingo, san juan de Dios, el Carmen, Bethelem, y San pablo.

O) Onze Combentos de religiosas, Santa Rosa, Santa Mónica, Santa Ynés, Santa Clara, las Capuchinas, la Soledad, Santa Gerónima, Santa Theresa, Santísima Trinidad, Santa Catharina y la Concepción. Sobre saliente, tiene 25 Yglesias con capillas, ospitales, y colegios.

El plano de Puebla tiene una escala de 400 varas y, aunque no lo dice, suponemos que también se habla de castellanas. El trazo de los cuadriláteros es mucho más rectangular, lo que genera la sensación de estar por encima y no en ángulo, como en el caso de la Ciudad de México. La lámina está mucho más repleta de dibujo que la anterior, eso porque las parcelas o terrenos de cultivo también están reticuladas llegando hasta el margen. La cartela se sitúa del lado derecho en una columna y emplea únicamente letras para referir los lugares. Aquí hay una preeminencia por señalar los recintos eclesiásticos, de modo que podemos decir que este plano fue concebido preferentemente bajo un criterio jurídico católico.

En el texto se dice poco más que lo siguiente:

Su latitud 19° 50' y longitud 274° 38'. Está situada en llano, temperamento caliente y seco, y es una de las más hermosas que hay en la Nueva España por lo suntuoso de sus templos, cruzando sus espaciosas y aseadas calles del este a oeste y de norte a sur, todas en rectitud, cuadradas plazas, cuyas cuadraturas las hacen tan desenfadadas como vistosas, siendo las fábricas de sus casas igual en arquitectura y simetría, tanto que merece el segundo lugar después de México (O'Crouley, 1774: fol. 16v).

Puebla fue considerada la más importante ciudad novohispana después de la Ciudad de México. Fundada en 1532, se le concedió el título de Ciudad de los Ángeles por el mito de origen de su fundación que refiere cómo, durante un sueño que tuvo el entonces obispo Julián Garcés, bajaron unos ángeles del cielo a indicarle dónde debía fundar la ciudad (Barrera, 2014).

Sin embargo, su ubicación no era baladí, ya que estratégicamente fue erigida a mitad del camino entre el puerto de Veracruz y la Ciudad de México; desde el inicio se concibió como un asentamiento de población peninsular, por lo que su proyección estuvo muy cuidada. De acuerdo con Agustín Grajales, Puebla “se había concebido para cumplir cabalmente en el Nuevo Mundo con funciones urbanas importantes de tipo social, económico, político y religioso; los resultados saltarían a la vista por la prosperidad económica y el aumento de su población” (2007: 178). El autor hace hincapié en la topografía del trazo de la Ciudad de los Ángeles de tipo renacentista con una cuadrícula uniforme, regular y alineada.

El plano que recupera O'Crouley debió diseñarse después de 1769, porque en la cartela se anota que hay cinco parroquias, Santa Cruz, San Ángel, San José, San Sebastián y San Marcos; sin embargo, esta última se mantuvo anexa y dependiente a la catedral desde 1698 hasta 1769, cuando fue convertida en parroquia independiente por el obispo Francisco Fabián y Fuero. Esta reconversión supuso la adhesión de territorios pertenecientes a los curatos del Sagrario, San José y San Sebastián. “Para la atención espiritual de la nueva feligresía, el obispo nombró a su clérigo familiar don Melchor de Pastrana como cura interino, a quien le confió el curato en propiedad en el año de 1772. Fue ésta la última distribución parroquial que se llevó a cabo en la ciudad de Puebla durante la época colonial” (Grajales, 2007: 230). Estos datos son indicios para considerar el propósito religioso del mapa fuente.

Hemos localizado dos planos que guardan una semejanza con el de O'Crouley: el primero lo resguarda la Mapoteca Manuel Orozco y Berra del Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (figura 20), prácticamente conserva todo el trazo de las cuadras, el cruce del río San Francisco y el dibujo de los puentes es muy parecido. Salvo que el grabado lleva anexos cuatro escudos y está policromado, podría tratarse del mismo; sin embargo, hay un detalle que sólo aparece en el dibujo de O'Crouley y es la representación de la estructura hidrográfica. Igualmente, el plano impreso tiene un código alfanumérico que no corresponde con el que emplea el gaditano. Finalmente, el impreso lleva la siguiente descripción:

Ordenanza para el nuevo establecimiento de alcaldes de cuartel de la ciudad de Puebla que muestra el poniente y oriente de la ciudad, el cementerio, el camino a Valles, la iglesia; marca un canal con desembocadura a un valle, poblados lejanos y sembradíos. Se encuentra dividido por cuarteles. En las orillas contiene la heráldica de la ciudad.⁶⁷

Lo anterior nos hace desistir de la idea de que este plano pueda ser la fuente, ya que O'Crouley no pudo haber completado la información hídrica; tampoco vemos en ellos un propósito parecido, pues, mientras que uno tiene jurisdicción eclesiástica, el otro tiene propósitos civiles; lo que sí podemos deducir es que ambos fueron proyectados en fechas muy cercanas.

El segundo plano, del que el Museo José Luis Bello y González, en Puebla, conserva un ejemplar, fue delineado por el B[achille]r Joseph[us] Marianus a Medina y grabado por José Carnero. Tiene fecha de 1754, y en el ángulo inferior derecho se coloca la lis en rosa y el pitipí con 200 varas. El plano es sumamente detallado y exhibe la arquitectura de los edificios, así como la vegetación. También muestra las ramificaciones hídricas que aparecen en el de Pedro O'Crouley. Pero, dado lo temprano en la fecha de elaboración, no se menciona en la cartela la parroquia de San Marcos y sí

⁶⁷ La referencia nos fue proporcionada por la Mapoteca Manuel Orozco y Berra del Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera mediante correo electrónico del 4 de abril de 2020 y es la información que aparece en la descripción del catálogo.

los recintos jesuitas; a pesar de ello, las similitudes son considerables, incluyendo el propósito, que seguramente estaba fuertemente relacionado con la empresa eclesiástica (figura 21).

Podemos sugerir que un mismo plano puede ser fuente de otros proyectos, aunque sus propósitos sean distintos, es decir, que quizá el origen del diseño de O'Crouley recuperó el de José Mariano de Medina, pero actualizando la información de la cartela. Este reciclaje de materiales no es del todo extraño, como veremos que ocurrió con las cartas náuticas que a continuación presentamos.

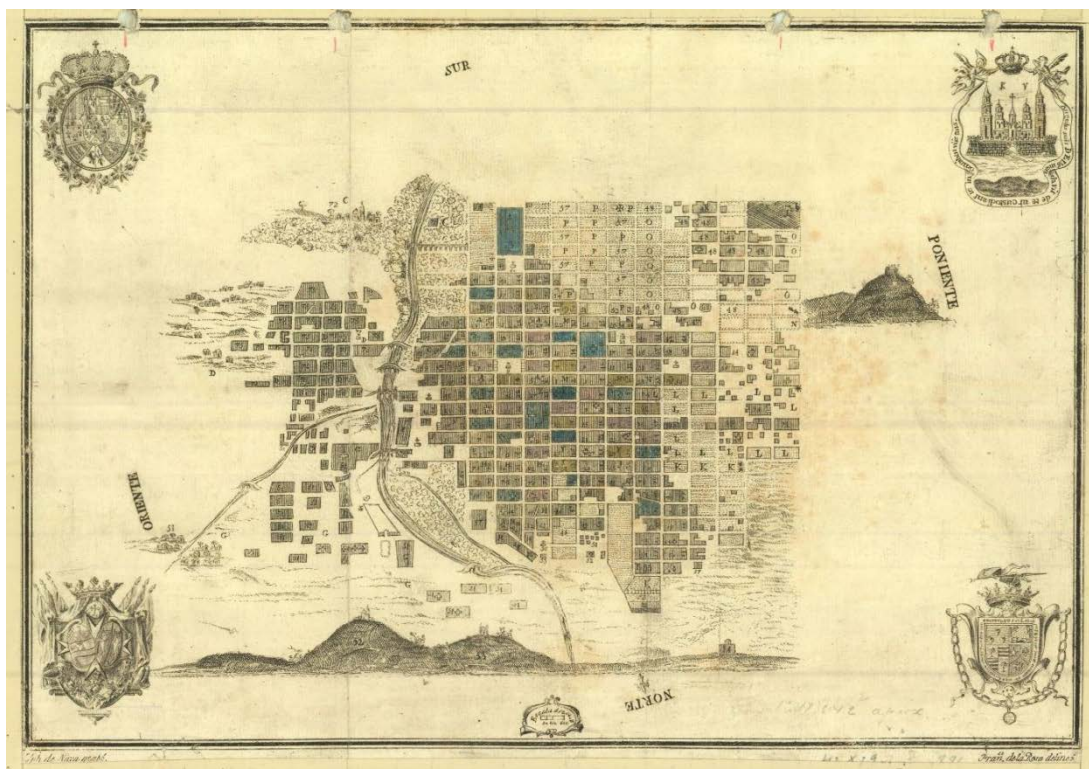


Figura 20. *Ciudad de los Ángeles en Nueva España*, Francisco de la Rosa y José Nava. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Sig. CHIS.EXP.M12V2.0024.



Figura 21. *La Nobilísima y muy Leal Ciudad de Los Angeles*, José Mariano de Medina, 1754. Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

A continuación, presentamos las láminas de Acapulco y Veracruz; ambas comparten semejanzas y hemos podido identificar la fuente de donde han salido, por lo que las presentamos juntas, primero la descripción y luego el análisis.

3. *Plan del Puerto Acapulco* (figura 16 del anexo, p. 396).

1 carta náutica : ms., col.

Escala 1-3 Millas de Ynglaterra

Orientado con lis y prolongado a los ocho vientos, con el N. al SE del plano.

Manuscrito dibujado con tinta metaloácida y coloreado a la aguada en tonos grises, se trata de una carta náutica del puerto de Acapulco, enmarcado en un doble filete de forma vertical y las explicaciones de los principales puntos indicados por clave alfanumérica ubicados dentro del terreno continental en la parte superior. Sondas batimétricas de 5 a 20. En la leyenda se apunta lo siguiente:

A. El puerto. B. La Villa. C. El Fuerte de San Diego con 100 piezas de cañon. D. 4 Nuevos Bastiones de 5 cañones cada uno. E. Una bateria con 7 cañones. F. Aguada. G. Punta del Grifo donde ay un nuevo fuerte de 30 cañones. H. Camino de México. I. Casa de Capo del Gobernador. K. Vigias. L. Ysla ala entrada del Puerto. M. Puerto del Marqués. N. Casa de Campo. O. Dos Arboles en que se ata el cable del Navio de Manila.

En esta tercera imagen tenemos una carta náutica, ya que se trata de la representación del puerto de Acapulco. En este caso, el texto explicativo lo coloca en lo que es el terreno del continente, en lugar de encuadrarlo. Como ha hecho en los dos casos anteriores, el autor ha querido llenar el vacío que suponía todo ese terreno sin construcción. También parece ser una vista sin ángulo de inclinación como en el caso de Puebla; sin embargo, la primera diferencia con las dos anteriores es que la escala que utiliza está en millas.

Emplea también las letras mayúsculas para señalar los lugares y los números en el mar para representan las sondas batimétricas, que son las medidas de la profundidad del mar; ello es fundamental para la navegación y la entrada de los barcos.

Por otro lado, podemos observar que al autor pone especial interés en representar todo lo relacionado con la protección del puerto, como los bastiones y el número de cañones. También figuró de manera muy puntual el Fuerte de San Diego, y resulta especialmente particular la representación de dos árboles desproporcionados —que si mantuvieran la escala serían inmensos— en los que especifica que son donde “se ata el Cable del Navio de Manila”. Esta nao viajaba cada año desde el puerto de Acapulco hacia las Islas Filipinas y de regreso. Los productos que llegaban de oriente a través de esta embarcación eran muy preciados por novohispanos y por peninsulares, de ahí la importancia de marcar en el diseño su ubicación; es una especie de cruz que señala el tesoro o el objetivo en un mapa.

A diferencia de las dos anteriores, esta lámina parece tener la intención de dar aviso a los navegantes sobre las características del mar, así como los puntos estratégicos para la defensa del puerto en un eventual ataque.

En el texto hay una descripción relativamente considerable de Acapulco. Comienza situándola en la costa del mar del sur a 16° 45' de altitud septentrional. Aclara que no hay familias de indios que la habiten sino chinos, mulatos y negros. También refiere que, aunque sus casas son de madera y el clima extremo, se cuenta con un sistema de administración capaz de llevar las cuentas de lo que conducen las Naos de China y que se mantiene mucho orden por lo abundantes de las campañas militares: “tiene cuatro bastiones con sus cortinas, parapetos, explanadas, su foso por la parte de tierra con puente levadizo, [...] mantiénese su fusilería y demás peltrechos con el orden de mudarlos cada mes [...] con 30 artilleros, todos españoles [...] su bahía es sondable, segura y muy espaciosa”

(O’Crouley, 1774: fol. 182 r y v). Podemos ver que al menos en el número de bastiones no se corresponden los del texto con los de la carta; lo anterior no nos extraña porque sabemos que la información fue recuperada de fuentes distintas.

4. *Plan de la Gran Ciudad (sic) de Vera-Cruz* (lámina 17 del anexo, p. 397).

1 carta náutica: ms., col. ; [medidas]

Escala 2 500 toesas,⁶⁸ 19 grados, 10 minutos de latitud al sept 100 grados, 15 minutos al occidente.

Orientado con lis en rosa de dieciséis vientos, con el N. al N. del plano.

Manuscrito dibujado con tinta metaloácida y coloreado a la aguada en tonos grises, se trata de una carta náutica de la Ciudad de Veracruz, enmarcada en un doble filete de forma vertical, las indicaciones de la cartela en clave numérica ubicados en el ángulo inferior izquierdo. Relieve por montes de perfil sombreados. Indicados ríos. Costas sombreadas. Sondas batimétricas de 3 a 24. La leyenda dice lo siguiente:

1. La Yglecia Grande. 2. Los Jesuitas. 3. Casa del Gobernador. 4. La Duana. 5. Los Agustinos. 6. Los Mersedarios. 7. Los Dominicos.

La carta náutica del puerto de Veracruz también tiene sus particularidades en comparación a las anteriores. Lo primero que llama la atención es la escala que utiliza, que está en toesas.

En este caso como el espacio que ha quedado con más aire es el que representa el mar, el autor ha aprovechado para dibujar ahí una lis en rosa de considerable tamaño que, además, radia los dieciséis vientos alternando líneas seguidas y líneas punteadas. A diferencia de los otros, en éste no sólo incluye una cartela con los lugares que aparecen numerando del 1 al 7, que fundamentalmente se trata de recintos religiosos, sino que además, dentro de la propia carta náutica, apunta el nombre de los sitios, como el de ríos, el del Fuerte de San Juan de Ulloa o los bancos de rocas, que son representados con una línea punteada que delimita la superficie y dentro unos triángulos que marcan el relieve por monte.

Esta lámina tiene la intención de mostrar la jurisdicción católica, pero también hay un sentido marítimo y de señalamiento de la defensa del puerto, como si combinara dos propósitos. El empleo del relieve, la batimetría y la escala dan la sensación de un autor formado y familiarizado en la práctica cartográfica.

⁶⁸ De acuerdo con López y Manso (2006), los ingenieros militares españoles y los oficiales de la Armada empleaban como unidad de medida la toesa de Francia. Paladini (1989: 80) dice que en los mapas del XVIII “Las escalas gráficas se gradúan en leguas para los mapas y en toesas, varas castellanas o pies para los planos”. Por su parte, la RAE apunta que la toesa equivale a 1,946 m. [RAE, consultado el 23 de marzo de 2020]. Por lo que la carta tendría una escala de 4 865 metros.

Como hemos anunciado previamente, se ha localizado la fuente de donde Pedro O'Crouley pudo haber recogido las láminas de Veracruz y Acapulco. Se trata del libro titulado *Il Gazzettiere Americano* de 1763, que fue impreso por Marco Coltellini; este diccionario geográfico está compuesto de tres volúmenes y es en el primero y en el último donde se localizan los planos.

Marco Coltelli advierte en la introducción que la obra es una traducción del inglés de la obra homónima, aunque no dice de cuál ni de quién. Deducimos que se trata del libro impreso por A. Millar y J. & R. Tonson, *The American gazetter: Containing a distinc account of all the parts of the New World*, que vio la luz tal sólo un año antes, en 1762. Los tres volúmenes de esta obra también llevan insertos varios mapas, pero no se encuentran los de Acapulco y Veracruz.

Coltelli también advierte que se ha apoyado en el trabajo de Emmanuel Bowen, quien es el geógrafo del rey de Inglaterra, en su *Sistema Completo di Geografia*; el texto al que se refiere es *A complete systeme of Geography. All the countries, islands, cities, chief towns, harbours, lakes, and rivers, mountains, mines of the known world* impreso en 1747 en dos volúmenes. En esta descripción aparecen varios de los mapas que reproduce Coltelli, pero tampoco están los dos puertos novohispanos que buscamos.

Cabe señalar que *Il Gazzettiere* no es una copia de la edición inglesa, sino que hay material gráfico añadido, como bien lo advierte el editor; además de los mapas, también hay vistas y representaciones de animales; por ello intuimos que los puertos novohispanos pudieron haber salido de otros sitios, aunque los grabadores dejan sus firman en ambas láminas: en el puerto de Veracruz aparece el nombre de Violante Vanni⁶⁹ y en el de Acapulco las iniciales G. M. T.

Si comparamos los grabados de estos autores, podemos ver claras diferencias en el uso de los elementos gráficos. En el de Acapulco hay un sentido plástico pictórico que se observa en el detalle del dibujo de la vegetación y falta de precisión en la escala con la representación de los dos árboles que señalan el lugar de entrada de las naos; finalmente, el grabador pone un marco a la carta náutica con volumen y textura como una especie de trampantojo⁷⁰ (figura 22). En cambio, la lámina del puerto de Veracruz prescinde de la topografía del terreno y pone mucha más atención a la hidrografía; también los signos cartográficos se ciñen más a las leyendas convencionales de las cartas náuticas (figura 24).

⁶⁹ Violante Vanni (1732-1776), grabador italiano que se especializó en los estudios ornitológicos. Ficha técnica del Metropolitan Museum of Art Consultado el 7 de abril de 2020, en: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/831201>.

⁷⁰ El trampantojo es una técnica pictórica que tiene como propósito engañar al ojo humano mediante efectos ópticos que imprimen en una obra cierto realismo; en este caso el marco está construido de tal forma que pareciera que el plano está enmarcado como si se tratara de una pintura.

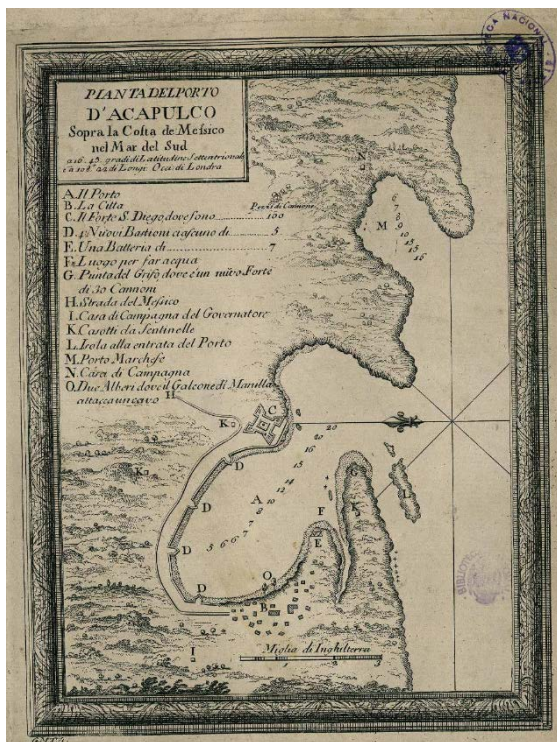


Figura 22. Acapulco (Coltellini, 1763, vol.1).
Biblioteca Digital Hispánica.

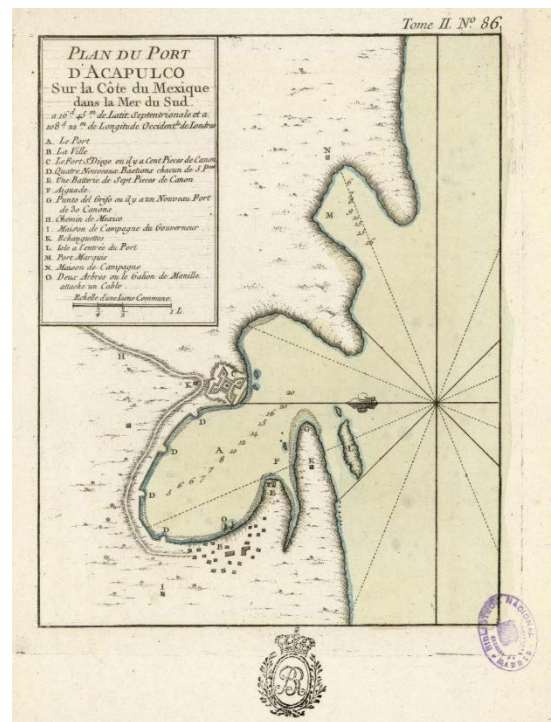


Figura 23. Acapulco (Bellin, 1764). Biblioteca
Digital Hispánica.

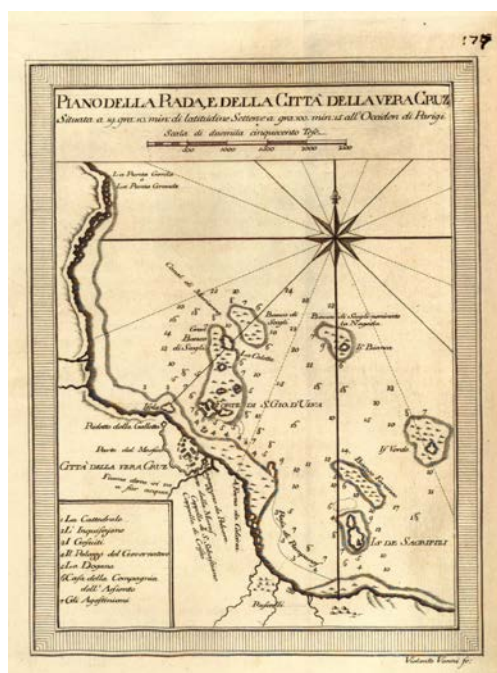


Figura 24. Veracruz (Coltellini, 1763: 177, vol.3).
University of Michigan.

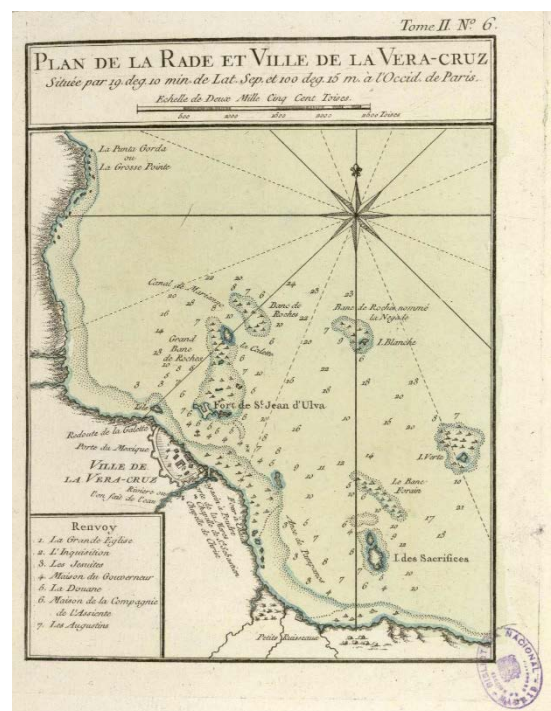


Figura 25. Veracruz (Bellin, 1764). Biblioteca
Digital Hispánica.

Coltelli apunta en la introducción que el propósito del libro original era el de conocer el terreno que se estaban disputando las naciones europeas, pero que, habiendo terminado los conflictos, la edición que él presentaba tenía el propósito de aclarar los derechos territoriales de los gobernantes que los poseían, además de dar luz a los comerciantes sobre sus intereses y para dirigir a los marineros en sus viajes. Más adelante, hablando de las láminas, precisa que algunas fueron inferidas y otras extraídas de libros y colecciones, y que finalmente fueron grabadas y traducidas al italiano (1763: vi).

Las láminas de Acapulco y Veracruz fueron también impresas en el segundo volumen del *Petit Atlas Maritime* de Nicolas Bellin de 1764 (figuras 23 y 25). Sin embargo, mantenemos la idea de que la fuente es Coltelli por un nimio detalle, pero que hace la diferencia; en la representación francesa, la escala del puerto de Acapulco aparece dentro de la leyenda de la cartela del ángulo superior izquierdo y anota *Echelle d'une Lieue Commune* con la respectiva escala gráfica en números fraccionados; en cambio, la edición italiana coloca la escala en “millas de Inghilterra”, en el mismo sitio que O’Crouley, sin mencionar los árboles inconmensurables, que en los dos últimos trabajos son aún de mayores proporciones que el grabado francés.

Comparando las cartas náuticas de Pedro Alonso con las de Coltelli vemos, por ejemplo, que en la de Veracruz el radio suroeste que sale de la rosa tiene una disposición distinta, mientras que en el original atraviesa por la isla Caleta y entrar al continente por el norte de la ciudad, aunque en el dibujo esa radiación no toca la Caleta, pero sí el fuerte de San Juan de Ulúa por un costado. Por otro lado, el trazo de la ciudad en la lámina del gaditano es mucho más preciso y acomodado que el del impreso italiano, donde apenas se distinguen los cuadriláteros y la clave numérica. En ese sentido, se ve cómo O’Crouley, al conocer el lugar corrigió y amplió el trazo del sitio. Finalmente, en la cartela superior suprime, convenientemente, la palabra *Parigi*, que es de donde se sitúa la distancia de la carta náutica. El empleo de la toesa y la aparición de la ciudad de París insinúan la nacionalidad de quien realizó el mapa primigenio, es decir, antes de que pasara por la prensa italiana y lo reprodujera Violante Vanni. También, la batimetría y el señalamiento, con un ancla, del sitio de desembarque sugieren que la carta estaba dirigida a los entendidos de la navegación.

En el caso del puerto de Acapulco, la primera diferencia es que en el dibujo se suprimen tanto la cartela del título como el nombre de la ciudad de Londres. Luego, en el impreso, la clave alfabética está acomodada en listado, mientras que O’Crouley, seguramente para que le alcanzara el espacio, lo anota a renglón seguido. Este listado, con tanto detalle en el número de bastiones, cañones y vigías, puede aludir la intención del manufactor, es decir, la de conocer el puerto para atacarlo. También

podemos intuir la nacionalidad, tomando en cuenta la escala en millas y la ciudad de Londres como punto de partida para señalar la distancia.⁷¹

Recapitulando, el empleo diferenciado de las escalas, varas castellanas, millas y toesas sugiere un origen variopinto; las de México y Puebla debieron ser diseñadas bajo una mano española o novohispana, la del puerto de Veracruz por un francés y la de Acapulco por un inglés. Esto último se refuerza con la ubicación de las ciudades con respecto a París y Londres, respectivamente. Consideramos, sin embargo, que las cartas náuticas fueron tomadas del libro de Coltelli, mientras que los planos debieron encontrarse juntos en otro lugar, dadas las semejanzas en su trazo y señalética.

Lo que sí nos aventuraríamos a decir es que quizá la vista y plano del Xalapa es obra suya, no sólo porque consta su estancia en este lugar, sino porque de todas las láminas es la más inexacta pero la que proyecta un sentido de conocimiento del espacio. Por un lado, vemos una mezcla de elementos que pudo haber obtenido de las otras, como la rosa de viento y la supuesta escala, así como el sombreado y el punteado, aunque estos últimos recursos fueron utilizados de manera incorrecta. Por otro lado, la inclusión de la vista, que únicamente aparece en esta lámina, nos hace pensar que quien la proyectó conocía el espacio y encontró en esta forma cartográfica la manera de echar a andar su creatividad y proyectar su propia experiencia.

5. Plano y vista del Pueblo de Xalapa (figura 18 del anexo, p. 398).

Plano y vista: ms., col.

Escala 500 varas. Situado en 279 grados, 45 minuto de longitud y 19 grados, 30 minutos de latitud. Orientado con lis en rosa.

Manuscrito dibujado con tinta metaloácidas y coloreado a la aguada en tonos grises, se trata de un plano y una vista de Xalapa, enmarcado en un doble filete de forma vertical y dividido en dos registros; arriba la vista y en la parte baja el plano con indicaciones en clave numérica ubicados en el ángulo inferior izquierdo. Relieve por montes de perfil sombreados. Indicados ríos.

1. Plaza mayor y parrochia. 2. Plaza y Casa del Rey. 3. Combento de S. Francisco. 4. Hospital. 6. Parrochia de S. S Josef. 7. Calvario. 8. Santiago. 9. Garita de Veracruz y de Mexico. 10. Molinos. 11. Fuentes de Agua dulce. 12. Alameda y Laguna.

⁷¹ Hubo en este periodo varios conflictos bélicos que la Corona española libró contra Inglaterra, como la Guerra de los Nueve Años (1739-1748) y la de los Siete Años (1756-1763), donde fueron tomadas las ciudades de la Habana, Manila y Panamá (Núñez, 2015: 231).

La lámina que representa Xalapa está dividida en dos registros: en la parte alta, ocupando una tercera parte, se encuentra una vista del pueblo y en la parte de abajo un plano. En el ángulo inferior izquierdo se ha colocado la cartela con números del 1 al 12, pero cabe señalar que hace falta el 5. Como puede observarse, los lugares señalados también son variopintos, tanto iglesias, como plazas, garitas, molinos y ríos; estos últimos son especialmente marcados con una carga de tinta en ellos.

La escala nuevamente está en varas y serían las mismas 500 de la Ciudad de México, lo que, de entrada, supone ya un error; pero, además, el sombreado de las construcciones es inexacto, ya que algunas veces las coloca en la parte baja y derecha como si la luz se proyectara del lado izquierdo parte alta, pero en otras casillas el sombreado se coloca en la parte baja e izquierda del cuadro o incluso por encima, lo que no permite darle el efecto de perspectiva y profundidad que tienen como función estas sombras. Otra particularidad son los senderos marcados con línea punteada que no habían aparecido hasta ahora. El plano refiere con letra la ubicación del cerro, el mismo que aparece en la vista con el nombre de Macuiltepeque. La rosa de los vientos nos recuerda a la de los primeros dos planos de Ciudad de México y Puebla.

Muñoz señala que la inclusión de las vistas o cartografía panorámica tiene una representación estrictamente artística que denomina pintura topográfica y dice: “Esta posibilidad permitía a los profesionales de la cartografía hacer aflorar habilidades e inquietudes de carácter creativo que de alguna manera acababa viéndose reflejada en sus intervenciones representativas o proyectistas” (2015a: 66). Aunado a lo hasta aquí dicho, no hemos localizado un material semejante al plano y vista de Xalapa, así que seguimos sosteniendo la idea de que quizá este material sea, de los cinco planos, el único original.

Recapitulando, de acuerdo con Fernando de Bordejé, la cartografía del siglo XVIII ya contaba con la tecnología necesaria para representar mapas de alta calidad, por lo que se podían medir ángulos muy exactos, aunque la resolución de los relieves, que para entonces se hacía con sombreado, no encontraría solución hasta el siglo XIX con la aparición de las curvas de nivel. Otra característica en las cartas náuticas, que estaba resuelta desde el siglo anterior, era la representación de las profundidades marítimas, cosa harto necesaria para que los barcos pudieran navegar y entrar a tierra (Bordejé, 1991).

Recordemos que hemos señalado la diferencia entre la cartografía realizada por expedicionarios, cronistas y artistas con la de los ingenieros militares; los primeros recuperaban las técnicas y elementos ornamentales de la pintura, mientras que los segundos, además de apoyarse en las matemáticas, apostaban por la creación de un lenguaje propio y universal.

Sin embargo, la corriente artística y de pensamiento imperante en el siglo XVII permeaba ambas labores. De acuerdo con Juan Miguel Muñoz (2015a), el estilo neoclásico influyó fuertemente en la

representación cartográfica, buscando la claridad y simplicidad; señala cómo muchos de los proyectistas también era arquitectos y cómo la cartografía se ve fuertemente abstraída a los conceptos neoclásicos.

Las láminas que presenta O'Crouley se asemejan más a una cartografía planimétrica no reglada, es decir, que lejos están de los esfuerzos de medición y representación orografía propias de las láminas obtenidas por los ingenieros y geógrafos del momento, aunque es verdad que recupera ciertos elementos como la escala o la barimetría. Sin embargo, parecen más bien láminas de carácter teatral, empleando esta palabra en el sentido que hemos señalado de la recuperación histórica de un terreno con una fuerte intención de señalar la jurisdicción eclesiástica y civil.

De las cinco láminas, sólo dos representan a las ciudades de las que habló en la primera parte del libro. Recordemos que Acapulco, Veracruz y Xalapa son las que inserta al final. Ello nos hace pensar que quizá los planos le llegaron antes de escribir sobre esos lugares, es decir, de algún modo tuvo acceso a éstos y los copió, así que se decidió a consultar nuevamente el texto de Villaseñor para obtener información de estas que le faltaban. También se puede ver una semejanza en las ciudades de México y Puebla; ambas son planos, mientras que los puertos son cartas náuticas con referencias topográficas más específicas. El sentido de los planos de las ciudades, como hemos visto, estaba emparentado con la redistribución de la jurisdicción eclesiástica, mientras que las cartas se relacionan más bien con el reconocimiento extranjero, de franceses e ingleses, que veían un interés en los dos principales puertos novohispanos.

Las láminas no ilustran, en el sentido estricto de la palabra, el texto, porque sabemos que lo que Pedro Alonso escribe sobre las ciudades lo obtiene de Villaseñor y que las láminas, por su parte, tienen al menos otros dos orígenes distintos. Su selección debió depender principalmente de la existencia previa de estos materiales para que pudiera copiarlos. No es de extrañar que los planos de sitios novohispanos que más circularon en esas fechas fueran las dos principales ciudades y los dos principales puertos.

Finalmente, queremos señalar cómo la función de la imagen cartográfica, aunque es la misma, cambia según el lugar dónde aparezca; por ejemplo, las cartas náuticas seguramente fueron concebidas en su origen para servir como apoyo para el ataque de los puertos, pero, después, al pasar a la obra de Coltelli, se convirtieron en material de divulgación para un público como los comerciantes y viajeros. Posteriormente, O'Crouley los recupera para aderezar su propio trabajo, convirtiéndose en especímenes de su propio almanaque.

Hablando de especies, procedemos a tratar el tema de las láminas dedicadas a la flora y fauna novohispanas.

2.3.3 Láminas de plantas y animales

Existió, desde los primeros años del colonialismo, un interés por registrar la flora y fauna del Nuevo Mundo. La mayoría de las crónicas del siglo XVI lleva inserto un apartado sobre la historia natural de las Indias. Estos trabajos eran puramente descriptivos y su propósito, como ocurrió con los proyectos cartográficos iniciales, fue de reconocimiento. Algunos autores ni siquiera llegaron a ver las especies en vivo, sino que basaron sus narraciones en informes, como es el caso de Francisco López de Gómara.⁷² No fue hasta que Francisco Hernández, quien estuvo en Nueva España de 1571 a 1577, que se recogió el primer trabajo exhaustivo sobre la botánica americana; entonces no había un sistema de tipificación que permitiera dar orden a la empresa; aun así, el resultado arrojó la descripción de 3 000 plantas, más de 400 animales y 14 minerales (Costa, 2008: 75-77).

En la primera mitad del siglo XVIII, Carlo Linneo propuso, en su *Systema naturae* publicado en 1735, un método de clasificación que aún hoy se encuentra vigente. Las ideas expresadas por este autor tuvieron una fuerte repercusión en los trabajos botánicos inmediatos y sus métodos llegaron a España a través de las nacientes instituciones reales como el Gabinete de Historia Natural y el Real Jardín Botánico. Este último estuvo bajo la dirección de Casimiro Gómez Ortega, quien, además de organizar las Reales Expediciones que se llevarían a cabo en la segunda mitad del siglo,⁷³ dictó una serie de normas basadas en las ideas de Linneo para el traslado y descripción de especies (Costa, 2008: 78); lo mismo que Antonio Palau, catedrático del Botánico, que mandó a la imprenta la *Explicación de la filosofía y fundamentos botánicos de Linneo* y una *Parte práctica de botánica del caballero Carlos Linneo*, ambas obras con ilustraciones añadidas “para que no las echen menos los curiosos” (Palau, 1778: s/p).⁷⁴

De acuerdo con Mauricio Nieto, además del conocimiento en sí de la flora y la fauna, la fundación de estas instituciones y las expediciones organizadas dentro de las academias y tertulias tenían un trasfondo político, ya que conocer y nombrar son instrumentos de apropiación: “Quien por primera vez reconoce un lugar, una planta o una medicina, proclama su derecho de posesión” (2000: 5). El

⁷² Francisco López de Gómara (1511-1566) compuso su *Historia General de Indias* durante su estancia con Hernán Cortés, que fue su principal fuente; además, basa su narración en los textos de Anglería, Oviedo y Motolinía, de quienes algunas veces copia y en otras sintetiza la información. En su tiempo, fue ampliamente criticado por la inexactitud de los datos que aportaba; por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo dedica todo un capítulo a desmentir la obra de Gómara, evidentemente porque menoscaba mérito al resto de los conquistadores, dejando la gloria sólo a Cortés (ver nota 13 en el primer capítulo); también Bartolomé de las Casas critica el que nunca hubiera estado en las Indias; con todo y eso, su texto fue ampliamente difundido; fue impreso por Agustín Millán en 1552 y al año siguiente se reeditó en Zaragoza y también en Medina del Campo por Guillermo Millis. A finales de ese año fue prohibida su publicación, sin embargo, se editó y tradujo en quince ocasiones fuera de la Península Ibérica (Pardo y López, 1993, 110-125).

⁷³ Algunas de las Reales Expediciones fueron las de José Iturriaga al Orinoco de 1754 a 1760, la del Marqués de Valdelirios a Paraguay de 1753 a 1756, la de Félix de Azara al extremo sur: Argentina y Chile, la de Celestino Mutis a Nueva Granada en 1783, y que se prolongó hasta su muerte entrado el siglo XIX, o las de Malaspina y Bustamante de 1789 a 1794 (Núñez, 2015: 232). “En los cincuenta años transcurridos entre la llegada de Carlos III al trono español en 1759 y la invasión napoleónica en España en 1808, casi sesenta expediciones científicas recorrieron el vasto imperio hispánico” (Bleichmar, 2016: 24).

⁷⁴ Las ilustraciones del libro de Palau de 1778 son las mismas que las de la *Philosophia botánica* de Linneo de 1751; existe una obra intermedia de Miguel Barnades de 1767 con unas láminas semejantes en el sentido del acomodo de varios especímenes en una misma página que fueron numeradas y descritas en texto aparte, que es la disposición que emplea Linneo.

mismo autor señala que el reconocimiento botánico tenía como propósito el mejoramiento de la economía de la Corona española, por un lado, mediante el comercio de los productos ultramarinos y, por otro, a través de la mejora de la industria agropecuaria y medicinal. Los nacientes museos y jardines botánicos también tenían el propósito de mostrar la riqueza y el poder de las naciones, de ahí la importancia de dotarlos de especies traídas de las colonias.

En ese sentido, Gómez Ortega, en su *Instrucción sobre el modo mas seguro y económico de transportar plantas vivas...*, abre con un discurso de convencimiento de la pertinencia de asir la naturaleza de las colonias diciendo:

Si nuestros antepasados no hubieran sido sumamente diligentes en apropiarse y propagar en su patria los vegetales útiles de los países extranjeros; tal vez careceríamos aún de los frutos mas deliciosos, y de las plantas mas apreciables, que poseemos ahora con tanto provecho y complacencia [...] Si en cada Paquebot del Correo marítimo [...] se traxera un caxo de estos con algunas plantas de las mas apreciables de aquellas regiones, nos haríamos dueños en pocos años de la mayor parte de las riquezas vegetales de la America Española, que tiene sobre las minerales la ventaja de poderse propagar y multiplicar al infinito una vez poseídas y connaturalizadas (Gómez, 1779: 1 y 22).

De las especies que Casimiro Ortega sugiere traer se encuentra la quina, la purga y el palo santo de propiedades medicinales, así como canela, pimienta, nuez y clavo, especias de importancia comercial, entre muchos otros frutos, hierbas y maderas estimados en el Viejo Mundo. El discurso de Ortega deja ver la justificación que tenía la empresa botánica, por un lado, traer insumos de América a Europa para contribuir a la industria alimenticia y, por otro, la reactivación económica mediante la agropecuaria, en contraposición a la minera.

Entonces, la botánica del siglo XVIII tenía un propósito taxonómico o de reconocimiento, uno medicinal y otro comercial. Para cumplir con ello, los naturalistas se dedicaron a registrar con especial atención la flora de América y las ilustraciones constituían la piedra angular de aquel trabajo; lo que Daniela Bleichman llama “epistemología visual”, que es una forma de investigación, explicación y proyección del mundo que aspira a estandarizar un lenguaje visual para el reconocimiento universal de las especies, “las imágenes salvaban la brecha entre el viaje y la inmovilidad, el terreno y el gabinete, al proporcionar una naturaleza domesticada y de papel” (2016: 15). De acuerdo con la autora, la destreza visual o el ojo del naturalista representaban el rasgo definitorio de su quehacer, porque así podía distinguir y diferenciar una especie de otra. Los usos de estas imágenes eran variopintas; por un lado, servían como registro de lo que se hallaba, por otro, los catálogos existentes permitían contrastar la información; además, las láminas llegaban a ser la única

forma de conocer a la distancia lo que había en América.⁷⁵ Otra función que recuerda Bleichman es la de remitir los dibujos como obsequios para conseguir financiación y poder continuar con las expediciones.

Al igual que los mapas, la representación de plantas y animales requería un código universal. Se pretendía figurar con la mayor exactitud posible el espécimen; sin embargo, como hemos sostenido, la representación de la realidad es un constructo determinado por el artista, el comitente o el público destinatario, las técnicas, materiales y herramientas plásticas, así como factores de tipo económico, político o religioso que también juegan un papel.

En el caso de la ilustración botánica, los realizadores eran artistas formados en academias⁷⁶ y luego entrenados por los botánicos para seleccionar el contenido que debía tener la obra gráfica. Sobre cómo es que se llevaba a cabo esta empresa, Nieto apunta lo siguiente:

En su mayoría, los dibujos nunca fueron realizados en el campo y, generalmente, fueron hechos teniendo como modelos ejemplares recolectados y separados de su hábitat natural. Esto quiere decir que el ilustrador botánico no tenía que ver la planta en su medio natural ni tampoco la planta completa. Un fragmento bien elegido era suficiente. Más aún, las condiciones en las que el artista tenía que trabajar, moviéndose de un lugar a otro, y con demasiados especímenes para dibujar al mismo tiempo, hacía imposible que las láminas fueran terminadas durante los viajes. Por lo tanto, el artista trazaba las líneas principales de la planta, marcaba los colores, y hacía bosquejos de las características que consideraba esenciales para el reconocimiento de la planta. Una vez en casa, una versión más elaborada de la especie podía ser terminada en un gabinete o en la imprenta (2000: 40-41).

Como puede observarse en la descripción que hace Mauricio Nieto, entre una especie que se encuentra en su hábitat y la imagen que de ella puede consultarse en un libro de botánica había muchos pasos y varios involucrados, pero la idea era representar una serie de elementos que permitiera a los botánicos distinguir los ejemplares, por lo que también había una tendencia por uniformar la composición. Lejos estaban de aspirar al naturalismo de los bodegones, que los artistas indudablemente dominaban, sino más bien de hacer imágenes esquemáticas en clara relación con el

⁷⁵ Las expediciones tuvieron el objetivo de llevar los especímenes; en ese sentido, Casimiro Gómez Ortega, en su *Instrucción*, dictó unas normas para el almacenaje de las especies y su traslado. Todas ellas debían estar acompañadas de descripciones que podían ser textuales y también iconográficas. Sin embargo, no todas las especies eran de interés comercial, pero sí taxonómico, por lo que se remitieron a herbarios, que son catálogos de plantas secas, aunque era común que llegaran estropeadas, de modo que la manera de conocer la viveza de la especie original era la ilustración.

⁷⁶ Por ejemplo, Martín Sessé, encargado de la expedición a Nueva España, buscó artistas en la Academia de Bellas Artes de San Carlos donde seleccionó a Atanasio Echeverría y Vicente de la Cerda para formar parte de su equipo. La expedición comandada por Alejandro Malaspina llevó a José del Pozo de la Academia de San Fernando de Madrid junto con otros seis artistas más; una excepción fue José Celestino Mutis, quien tuvo a su servicio a cerca de 60 dibujantes que él formó en un taller muy parecido a como funcionaban los talleres pictóricos (Bleichman, 2016: 26, 47).

sistema linneano, dando como resultado especímenes tipo o idealizados. Sobre la forma que las ilustraciones debían tener en el siglo XVIII, Daniela Bleichman apunta lo siguiente:

Las imágenes [botánicas] tienden a concentrarse en una porción seleccionada del espécimen y no en toda la planta: representaban una sola rama con hojas y flores e incluyen al pie de la página algún detalle de la anatomía floral y el fruto [...] los artistas mostraban diferentes fases de la vida de una planta en un solo espécimen imaginario [...] también podían comprimir el espacio, cortando una planta en segmentos [...] o doblando una planta alta y esbelta en curvas sinuosas para que entrara en la página (Bleichman, 2016: 124).

Es evidente la manipulación que debe hacer el artista para que la imagen pueda cumplir con el objetivo con el que fue realizada. Lo es en la botánica y lo es en cualquier manera de representación de la realidad, sin embargo, la forma que adquiere un producto visual depende, como también ya lo hemos venido señalado, de la función que desempeña la obra en un momento determinado. Los artistas del siglo XVIII tenían una tradición de trabajo gremial. En los talleres pictóricos había un maestro a cargo que enseñaba el oficio a sus aprendices y oficiales. Con la llegada de las academias esa forma de organización se modificó, pasando a ser instituciones formadas por un profesorado que enseñaba a los alumnos la adquisición de unos lineamientos consensuados con el propósito de elevar la condición de la materia a una empresa intelectual. El trabajo del ilustrador botánico es difícil de definir porque, como ya hemos dicho, eran artistas formados en academias que luego debían dejar de lado su formación para adentrarse en la labor botánica. No había gremios ni academias dedicadas a formar a estos profesionales; sin embargo, existen algunos ejemplos de cómo es que se moldeaba la mano y se entrenaba el ojo del naturalista. Por ejemplo, Casimiro Gómez Ortega da una serie de instrucciones donde insta a los artistas a que, en la medida de lo posible, hagan ilustraciones de plantas frescas, que se ciñan a copiar la naturaleza con fidelidad sin añadir ningún decorado. La lámina debía contener la planta y, además, un detalle de la flor y el fruto, además de agregar el nombre al pie de la página y un marco que la circundara; era muy importante que mantuvieran un mismo tamaño, previendo la pertinencia que supondría su eventual publicación y, finalmente, se debían hacer dos copias monocromas que servirían para diseñar los grabados (Bleichman, 2016: 96, 111).

Al respecto, Nieto (2000) afirma que los especímenes se dibujaban a plana entera y que el botánico a cargo supervisaba los trabajos apoyándose muchas veces en catálogos, por lo que se podía modificar el dibujo en función de lo que ya se hubiera publicado. Bleichman (2016), para el caso, afirma que hay una diferencia estilística entre las láminas europeas, que daban volumen a las representaciones, y las americanas, constituidas principalmente por el taller de Mutis, que eran más bien planas.

Nosotros distamos de esas dos aseveraciones, ya que, por un lado, no únicamente había dibujos de una planta por folio, puesto que es frecuente encontrar, en una misma lámina, varios ejemplares de hojas, raíces o de un par de especies; también hay casos en que la página se divide en registros, por ejemplo, las de Mark Catesby (1763), en las que fracciona la lámina en cuatro (figura 26), o las de Charles Plumier (1703), que la divide en dos (figura 30); también hay diseño a doble página, como las del libro de Hans Sloane (1707) (figura 27).

Por su parte, la volumetría de las ilustraciones varía en función de factores diversos; las láminas de Linneo, por ejemplo, son esquemáticas, lo mismo que las de sus seguidores Palau y Barnades (figura 28); en menor grado, pero también alejándose de un realismo volumétrico, están las del mencionado Plumier, donde vemos dibujos que casi parecen disecciones forenses (figuras 30 y 31); a medio camino están las láminas de José Quer de 1762, obra impresa en cuatro tomos por Joaquín de Ibarra (figura 29) con un achurado que intenta dar sombra, pero no se logra del todo. Más que un estilo americano frente a uno europeo, lo que vemos son variantes que dependen de factores como el arribo de pintores a la empresa botánica y el financiamiento —sólo así podríamos explicar el cambio de estilo entre los dos libros de Catesby, que en uno hay planos y en el otro hay volumetría a color—; también las láminas se ven afectadas dependiendo de la técnica y los materiales utilizados porque la forma cambia sustancialmente cuando son trabajos impresos, con láminas xilográficas o calcográficas o cuando se manufacturan a mano con acuarela. Aun así, compartimos la opinión de Bleichman en cuanto al trabajo que se llevó a cabo dentro del círculo de Celestino Mutis, que intentó homogenizar la labor de cerca de 70 dibujantes funcionando como un taller pictórico con un maestro a cargo (figura 32).

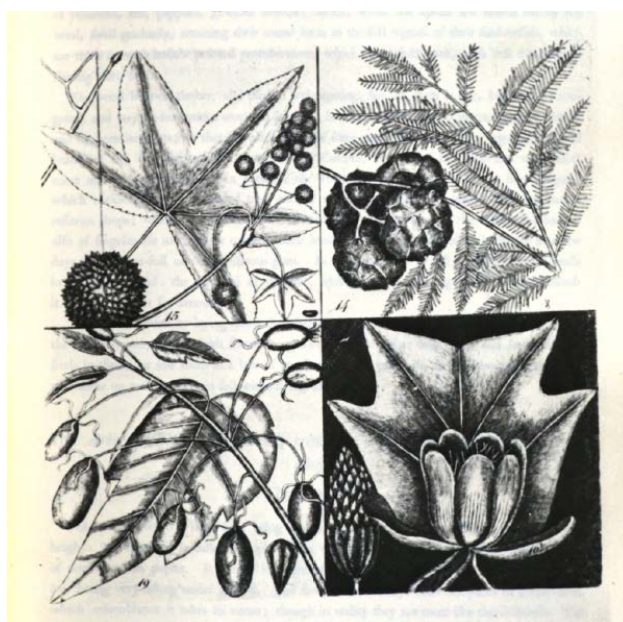


Figura 26. De arriba a abajo y de izquierda a derecha, *liquidambar*, *ciprés*, *tupelo de agua* y *tupelo* (Catesby, 1763: fol. 8-9).



Figura 27. *Adiantum* o *helecho* (Sloane, 1707: s/f).

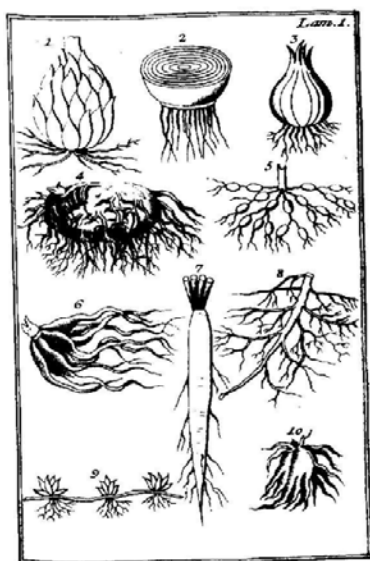


Figura 28. *De los bulbos y raíces* (Palau, 1778: 297). La lámina es idéntica a la de Linneo, 1751.

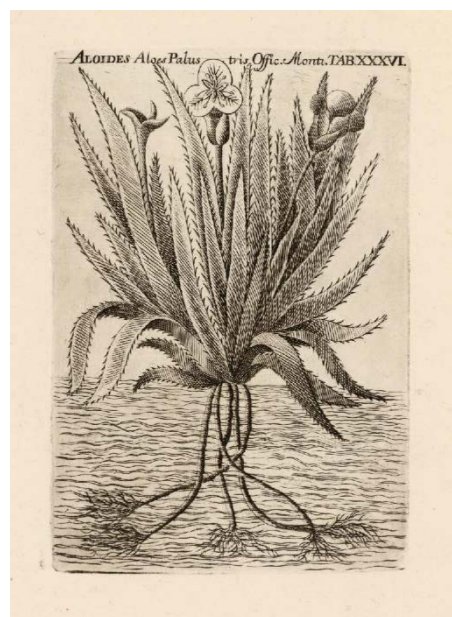


Figura 29. *Aloe* (Quer, 1762: s/p).

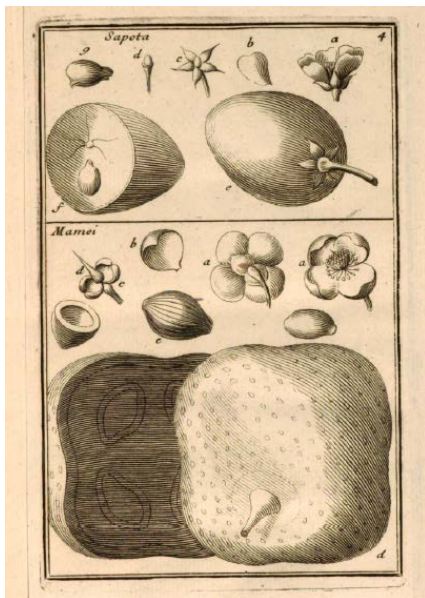


Figura 30. *Sapota*, abajo *Mamei*.
(Plumier, 1703: s/p).



Figura 31. *Vanilla*. (Plumier, 1703: s/p).



Figura 32. *Heliconia*, Gustavo Morales Lizcano, del taller de José Celestino Mutis. Recurso obtenido del proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), www.rjb.csic.es/icones/mutis [Consulta: 19 de julio de 2020].

Hasta aquí hemos querido dar el contexto del que emana este tipo de representaciones, así como la forma y función que tenían en el siglo XVIII. Bajo este panorama, nos disponemos a situar, describir, comparar y analizar las figuras dedicadas a la flora y fauna que O'Crouley inserta en la *Idea compendiosa* en función de lo que hemos dicho previamente.

El capítulo dedicado a los *Árboles, frutas, aves y animales* propiamente dicho comienza en el folio 149 y el autor señala que: “La situación de la Nueva España y las cualidades de su clima, la constituyen una de las más fértiles regiones del mundo, pocas de sus frutas se logran en España, pero las de España todas prenden aquí” (fol. 149).⁷⁷ Lo acompañan siete láminas de plantas y dos de animales.

Lo primero que queremos señalar es la vigencia que este tipo de ilustración tenía en la época en que se escribió el manuscrito; pensemos que las Reales Expediciones se llevaron a cabo en el último cuarto del siglo XVIII y que los trabajos que de ellas derivaron no se imprimieron hasta entrado el XIX. Es verdad que ya circulaban libros que contenían este tipo material, pero recordemos que la primera obra de Linneo vio la luz en 1735 y los libros impresos en España que seguían las mismas pautas son, por poner un ejemplo, de 1767, el de Miguel Barnada, y de 1778, el de Palau, todos ellos con láminas muy esquemáticas a diferencia de las de O'Crouley, que eran volumétricas. Entonces, es verdad que no es extraño encontrar representaciones botánicas en el manuscrito gaditano, dado que había una bibliografía sustanciosa sobre el tema; lo que sí queremos resaltar es el valor de avanzada que las imágenes imprimen a la obra total, porque tienen las características propias de las láminas que se gestaron en ese momento, incluso de las que vinieron después.

A continuación, presentamos la descripción de las láminas. La primera, que se ha colocado antes de que comience el capítulo, es la del cacao (figura 19 del anexo, p. 399). Tiene un código numérico en el segmento superior a modo de título y allí señala dos partes, con el 1 la rama y con el 2 el fruto. El dibujo incluye la corteza seccionada con dos hojas oblongas; se puede ver la cavidad del tallo en las ramas cortadas, cuelga un fruto maduro y otros racimos de pequeños frutos jóvenes penden de tres lugares distintos; también se ven dos flores en forma de estrella. En la parte inferior, hay una vaina de cacao seccionada transversalmente y entre la rama y el fruto se ha colocado la semilla.

Después aparece la vainilla (figura 20 del anexo, p. 400), que tiene un tronco, también seccionado por los extremos, con una hoja oblonga, dos flores abiertas y seis botones. Al frente aparece el fruto que es la vaina alargada bífida; la distribución de la imagen es bastante homogénea y parece trazar una diagonal que comienza en el ángulo superior derecho y termina en el inferior izquierdo.

⁷⁷ La frase “todas prenden aquí” es reveladora, si bien hemos considerado desde que encontramos las fuentes textuales, que representan un porcentaje sustancial de la obra total, que el manuscrito fue escrito en España, esta frase constituye un indicio que se suma a los argumentos que hemos dado para sostener esa premisa.

En seguida está el aguacate (figura 21 del anexo, p. 401). El título fue colocado en la parte baja porque la distribución del dibujo no le ha dejado espacio arriba; la rama contiene varias hojas ovales, cinco frutos jóvenes y uno maduro; debajo hay un aguacate seccionado transversalmente con la cavidad donde debería ir la semilla, y ésta se ha dibujado a un costado como flotando.

La lámina rotulada como VIII (figura 22 del anexo, p. 402) tiene el mismo código numérico que encontramos en el cacao, aquí se señala con 1 el zapote y con 2 el zapotillo, es decir, el nombre como se conoce al fruto y al árbol, el dibujo presenta una rama con múltiples hojas, siendo su total trece, más dos frutos, todo ello en forma de racimo, en la parte inferior de la página se ha dibujado un fruto seccionado transversalmente, la flor, un botón y una semilla. Queremos llamar la atención sobre la rama que no se encuentra centrada, por lo que uno de los frutos no ha podido dibujarse completamente, no es común que esto ocurra, usualmente el segmento seleccionado aparece entero. Hay casos en que el follaje es más grande que la página, pero siempre se guarda la simetría habiendo faltante en ambos lados de la página, sin embargo, en este caso creemos que quien hizo el dibujo no dimensionó adecuadamente el espacio que requería esta composición, por lo que no pudo completar lo que debió aparecer en el original.

La tercera lámina está marcada con el número IX (figura 23 del anexo, p. 403) y rotulada con el nombre de zapote mamey. Tiene un parecido compositivo con la del aguacate, ya que aparece una rama y debajo un fruto seccionado transversalmente con la semilla separada.

En seguida se encuentra la granadilla china (figura 24 del anexo, p. 404), la cual tiene una distribución compositiva muy homogénea; en la parte alta está el título y la planta traza una diagonal desde el ángulo superior derecho hasta el ángulo inferior izquierdo, dividiéndose en tres secciones: la hoja trilobulada en primer plano, al centro una flor abierta con un detallado trato de los filamentos y arriba una flor en botón. Ésta es la única lámina en la que no se dibuja el fruto, aunque no es extraño que esta planta se represente sólo con la flor, probablemente por lo representativa y vistosa que es.

Finalmente está la pitahaya, que O'Crouley nombra *Pitalla* (figura 25 del anexo, p. 405), la cual tiene un tronco con un fruto maduro y uno joven; también aparece el fruto seccionado en la parte inferior de la página; es la lámina menos lograda en cuanto a su distribución dentro del plano y del trabajo en el sombreado.

Los siete dibujos comparten algunos rasgos distintivos. Primero, que la figura, económicamente seleccionada, se encuentra flotando dentro de un fondo blanco, la disposición de las hojas y ramificaciones se han colocado de manera estratégica para que cubran el total del plano, además de que son monocromas y muestran, en cinco de los casos, el fruto seccionado para poder ver las semillas del interior. También se hallan, en un mismo esquema, flores y frutos, que los hay maduros y jóvenes a la vez.

Todas las láminas han sido rotuladas con un título y un número romano que comienza por el V, para el cacao, y termina con la XI. Cabe señalar el tono tenue y marrón que tiene la tinta de la letra en comparación con la tinta del dibujo, lo que nos hace suponer que ambos elementos fueron hechos en dos etapas distintas. Pensamos que la imagen se hizo en un primer momento y, después, en el proceso de organización del material, se rotularon las láminas.

Los dibujos tienen las características propias de las representaciones botánicas que hemos visto, donde hay un marcado interés por mostrar las distintas etapas de las flores y los frutos, lo mismo que el interior del espécimen con un corte transversal, que deja ver las semillas y las cavidades. Pero, además, las láminas se asemejan a las producidas en la segunda etapa, ya que se aprecia un manejo de sombras para dar volumen a las figuras, siendo especialmente logrado en la lámina VIII y menos en la XI, que resultó en un dibujo plano en comparación con el resto. Por último, han sido enmarcadas con un doble filete, aunque ésa es una característica que comparten todas las láminas del manuscrito.

Asimismo, es interesante señalar que las plantas seleccionadas por O'Crouley son frutas y que las descripciones que hace de ellas indican su dulzura y exquisitez. En aquellos momentos, todos estos productos se exportaban de América porque todavía no se habían logrado cultivar en la Península; de acuerdo con Bleichman, en 1772 el Jardín Botánico de Madrid sólo tenía cuatro especies que eran originarias de América y no fue hasta 1788 que ya se podían encontrar cerca de 262 especímenes, entre las que había vainilla y aguacate (2016: 31). Esto nos hace pensar que la selección de O'Crouley no es fortuita, pues no responde a un interés taxonómico en el estricto sentido de la palabra, aunque las láminas tengan esas características, sino que su utilidad puede encontrarse en la relevancia comercial que tenían estos productos por su singularidad en aquellos momentos.

Por otro lado, están las dos láminas de animales que distan, tanto en la forma como en la composición, de las que se dedican a las plantas; iremos viendo esos rasgos y propondremos los posibles motivos que responden a esas diferencias.

En el folio 159 están representadas 12 especies de aves, a saber: zopilote, guacamayo, gorrión pito real, cardenal, chupamirtos, también conocido como colibrí, pavo silvestre, faisán, calandria, águila, pato real y gavián; curiosamente, también hay un pez rotulado con el nombre de pescado bobo (figura 26 del anexo, p. 406). La segunda lámina tiene distintos especímenes entre los que hay mamíferos, insectos, reptiles y un marsupial (este último es el tlacoache), y el resto son: coyote, zorrillo, gato montés, leopardo, jabalí, armadillo, tarántula, alacrán, cíbolo, víbora de cascabel y caimán (figura 27 del anexo, p. 407). Ambas láminas están policromadas, la de los aéreos con un fondo blanco, mientras que la de los terrestres tiene coloreado un suelo en color verdoso a los pies de cada animal, e incluso el caimán se posa sobre una especie de montículo marrón.

De los libros que ya hemos mencionado hay ejemplares que únicamente tratan el tema de la botánica, pero también los hay que describen y representan plantas y animales, como es el caso de Hans Sloane (1707), cuyo segundo volumen incluye ambos reinos o el libro de Mark Catesby, *The Natural History of Carolina* (1771) que, además de ser bilingüe, presenta un aparato iconográfico que incluye un mapa de la región estudiada y láminas donde se representan aves y plantas en la misma composición (figuras 32 y 33); la flora del libro de Catesby funciona como una especie de fondo, ya que queda en un segundo plano; no obstante, en el texto describe ambas especies. Con frecuencia hay libros que únicamente ilustran la fauna, y las aves suelen ser las que ocupan más espacio en estos catálogos.

En lo relativo a las visiones del mundo animal a través de la historia, Arturo Morgado (2011) considera que se pueden dividir en tres: la primera, que no llegaría hasta el siglo xv, es donde los animales representan los vicios y las virtudes humanas; puede definirse como simbólica y los productos culturales que emanan de dicha visión son los bestiarios y libros de emblemas. La segunda, de corte positivista, es de un interés predominantemente descriptivo, donde impera el conocimiento del comportamiento y los rasgos morfológicos y anatómicos; se consolida a partir del siglo xvii. Finalmente, la tercera visión, llamada afectiva, que intenta equiparar a los animales con los humanos, tiene su auge en la Modernidad. De acuerdo con esta división, las láminas de O'Crouley emanarían de una visión positivista de inquietudes científicas por conocer y describir el reino animal y, específicamente, los venidos del Nuevo Mundo.



Figura 33. *Muscicapa rubra* y *platanus occidentalis* (Catesby, 1771: s/p). Proyecto de digitalización Biblioteca Complutense.



Figura 34. *Aquila capite albo* (Catesby, 1771: s/p). Proyecto de digitalización Biblioteca Complutense.

No obstante, debemos matizar el hecho de que los animales en esta época, así como las plantas, tenían además de un interés taxonómico, comercial y medicinal puramente científico, un aprecio desde el coleccionismo como objetos cuyo valor estribaba en su rareza; en ese sentido, Carlos Gómez-Centurión (2009) sostiene que en el siglo XVIII los especímenes traídos de las tierras africanas y americanas no sólo eran apreciados como alhajas y obsequiados a los soberanos españoles, sino también su adquisición se vio impulsada por la Real Orden de 1770, donde se solicitaba a los virreyes americanos el envío de aves y mamíferos “exóticos”. Cabe anotar que los especímenes muertos eran remitidos al Gabinete de Historia Natural para su estudio y los vivos para el monarca.⁷⁸

Esta constituye la primera diferencia en cuanto a la forma que tienen las plantas y los animales dentro del manuscrito de O’Crouley. Mientras que las primeras fueron obtenidas de trabajos con un

⁷⁸ El registro de los animales, gráfica y textualmente, también fue de interés en el siglo XVIII, y lo mismo que con las plantas, pues había una preocupación por la naturalidad de la imagen. Por ejemplo, Juan Bautista Bru de Ramón, en su Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, impreso en 1784, apunta que “Algunos Autores de los que han escrito la Historia general de los animales, han creído hacerla bastante recomendable por el gran número de curiosas noticias que refieren [...] pero sus Obras las mas veces son defectuosas y puestas sobre unos falsos fundamentos. Yo al contrario [...] me he valido de los que tenemos en este Real Gabinete, copiando fielmente del original los colores, la magnitud y dimensiones, que el lector podrá reconocer midiéndolas por el pitipí que lleva cada lámina. Solo he puesto cuidado en que la descripción y pintura sea natural, y hecha con la mayor sencillez” (Fol. *1). Sin embargo, no duda en incluir, en la lámina V, una “liebre con dos cuerpos” y apuntar lo siguiente: “He leído que en Alemania hubo otra de dos cuerpos, y que quando se cansaba de correr con el uno, se volvía y corría con el otro” (p. 11). En general, los libros de botánica lograban, con mayor precisión, rasgos naturalistas que los de zoología, debido en parte a la posibilidad de pasar más tiempo con el modelo vegetal que el animal.

fuerte componente científico-botánico, donde prima la búsqueda del conocimiento taxonómico, en los segundos prima el deseo de documentar la existencia de ejemplares raros y excepcionales. Cuando nos remitimos a las láminas, además de la policromía (que es la diferencia más evidente), logramos apreciar un naturalismo en la flora del que carece la fauna.

Ahora bien, la división entre aves y animales que hace Pedro Alonso no es fortuita. Los volátiles constituyeron un importante número en las colecciones zoológicas. Los libros también dan muestra de ello; eso se debe a la facilidad que había en el transporte, domesticación, cuidado y mantenimiento de estos ejemplares frente a los que requerían los mamíferos terrestres.

La corte española estaba plagada de aves, las más apreciadas eran las de colores vistosos y las canoras, como el ceniztonle, el gorrión y el cardenal, así como las parlantes como son loros y guacamayos que, además, fungían como espectáculo y entretenimiento (Gómez-Centurión, 2009: 199). Todas las aves mencionadas son precisamente las que documenta la *Idea Compendiosa*.

Es momento de recordar que la información que O'Crouley escribe sobre los animales, tanto los terrestres como los volátiles, la obtuvo en su mayoría de Francisco Lorenzana (no así la que dedica a las plantas, que debió salir de otro sitio); el libro del arzobispo no incluye ninguna lámina relacionada con el tema, por lo que Pedro Alonso, si quería ilustrar esta sección, debía buscar alguna fuente que incluyera precisamente algunos de los animales de los que había escrito.

Las láminas que representaban aves abundaban en la literatura, pero no ocurría lo mismo con los animales terrestres; algunos especímenes de los que dibuja O'Crouley vivían en el Parque del Buen Retiro, como una cíbola⁷⁹ que llegó a Madrid en 1770; otros arribaron mucho después, como es el caso del armadillo, que no pisó tierra ibérica sino hasta 1789; en cambio, hubo ejemplares que jamás llegaron vivos, como ocurrió con los caimanes (Gómez-Centurión: 2009). Así que tampoco pudo haber basado sus dibujos en especímenes vivos.

Recordemos también que en el libro de Coltellini, del que suponemos que Pedro Alonso obtuvo las cartas náuticas de Veracruz y Acapulco, había láminas dedicadas a los animales, como puede observarse en las figuras 35 a la 38; en ellas se aprecia una semejanza con las del manuscrito de la *Idea compendiosa*; pensamos que, a falta de imágenes que ilustraran cabalmente el texto que había obtenido de Lorenzana, O'Crouley decidió hacer sus propios diseños partiendo de formas genéricas para componer los distintos especímenes. Así, podríamos explicar que el tlacoache, el jabalí y el armadillo tengan la misma forma y que sólo se distinguen por características representativas como los colmillos y el pelaje en uno, la coraza en otro y el aspecto felino en el tercero. Lo mismo pasa

⁷⁹ El bisonte americano, antiguamente conocido como cíbolo, fue una especie que causó curiosidad al llegar a la Península Ibérica. Se consideraba la pertinencia que podía tener el aprovechamiento de su fortaleza física, la exquisitez de su carne y la abundancia de la lana; incluso, se llegó a pensar en la posibilidad de enviar todo un rebaño de estos animales a Europa (Gómez-Centurión, 2009: 202).

con el gato montés, el leopardo y el zorrillo, cuyos rostros son harto semejantes, pero, sobre todo, el cíbolo, que es el animal que menos se parece al original bisonte americano cuya corpulencia no fue representada y más bien nos recuerda a una cabra.

Un detalle que llama la atención, como ya decíamos arriba, es la inserción de un pez bobo en la lámina de las aves. Es verdad que a lo largo del manuscrito se menciona la profusión de pescado en el territorio novohispano; incluso, al final de este capítulo apunta: “debo decir que la abundancia y variedad de pejes en las costas y entradas de los ríos es prodigiosa. En las de Sonora se hace un crecido y lucrativo comercio, que se difunde por todo el reino, de sólo la hueva de las pescadas. Véase para una perfecta descripción de los varios pejes, los viajes de Dampier”⁸⁰ (O’Crouley, 1774, fol. 164).

Ahora bien, no es extraño encontrar láminas de aves donde también aparecen peces. Pongamos por caso los ya mencionados Catesby y Coltellini. Esta inclusión del animal acuático se puede explicar porque es el principal alimento de los volátiles; es por ello que, en la figura 34, el águila está a punto de devorar un pez que se suspende en un fondo monocromo, como ocurre también en el dibujo de O’Crouley; asimismo, aunque con más naturalismo, en la figura 35 la garza dirige su mirada hacia un estanque donde habita un pez y el gesto en la pata sugiere su pronta captura.

De cualquier manera, en la lámina del gaditano resulta particular que tanto el pez como el rótulo de su nombre hayan sido colocados de forma vertical, a diferencia del resto, y en un espacio bastante compacto; ello nos hace pensar que quizá fue un elemento que se añadió al final; la tinta y el tamaño de la letra en el nombre nos sugiere lo mismo.

Finalmente, donde termina el capítulo de las plantas y los animales hay un dibujo en el folio 164, (figura 39); se trata de un venado con una cornamenta considerable y que parece ilustrar lo que anota el autor en el capítulo dedicado a Nuevo México, donde dice lo siguiente:

Críanse diversidad de animales, venados, osos, lobos, zorros, carneros monteses y otros de diferentes naturalezas, y en particular una especie de venados alazanes, tan corpulentos como una mula, las astas con que los adornó la naturaleza tienen dos varas desde el nacimiento de la testa hasta la extremidad de sus puntas (se llevaron dos de éstos a Madrid que he visto en el Parque del Buen Retiro) (O, Crouley, 1774: fol. 31).⁸¹

⁸⁰ Pedro Alonso se refiere a William Dampier que llevó a la prensa algunos *Voyages* (1697-1703); en ellos se encuentran mapas, relieves, plantas, vistas, tablas con coordenadas, así como animales aéreos y acuáticos; si bien Dampier no es una fuente textual de O’Crouley, queremos apuntar que los contenidos de su libro son semejantes a los del gaditano, por lo que podríamos decir que al menos constituye una fuente estructural.

⁸¹ Los venados buras o burros fueron muy apreciados por sus dimensiones, ya que estos dos ejemplares, de los que habla O’Crouley, fueron enviados por el virrey de México en 1764 (debió tratarse de Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas); posteriormente, Juan Bautista de Ugarte trajo, en 1776, cuatro más como obsequio para la colección del rey Carlos III. (Gómez-Centurión, 2009). De tierras amerindias se llevaron a Europa muchas especies vivas, surgiendo así los grandes

Este dibujo tiene una función distinta a los anteriores, principalmente por el lugar en donde se encuentra, y funge más bien como una viñeta, rellenando un espacio que ha quedado en blanco antes de comenzar el siguiente capítulo. Aun así, tiene un aspecto semejante al de los animales representados en las láminas, es decir, poco naturalista y más del tipo genérico, sólo que aquí se ha dado un fondo de paisaje con vegetación, montañas e incluso la arquitectura de un poblado que se distingue en lontananza.

Un último señalamiento, en el folio 173r se dibujó un nopal a modo de viñeta, el párrafo que lo antecede precisamente trata el tema del insecto grana cochinilla⁸². Pedro Alonso dice:

Fruto de mas apreciable de los de este Reyno y único de los de America que lo producen, se cultiva principalmente en el Obispado de Oaxaca, requiere mucho cuidado [...] de este Animalito que se nutre en el Nopal, arbusto compuesto de pencas llenas de Puntas como las de los Higos de Tuna, de flores y fruta encarnada y los varios modos de matar el Animal, forman la grana negra, jaspeada, cenicienta o roseta (O'Crouley, 1774: fol 173r).

Con este dibujo O'Crouley cierra el tema dedicado a las plantas y animales.



Figura 35. *Garza real* (Coltellini, 1763, vol.1).



Figura 36. *Colibrí* (Coltellini, 1763, vol. 1).

botánicos y zoológicos. Existió un constante envío de plantas y animales del Nuevo al Viejo continente. De acuerdo con Núñez, las aves fueron los animales que más se enviaron a España, seguidas de cuadrúpedos (Núñez, 2015: 234).

⁸² Para mayor información sobre la producción y comercio de la grana cochinilla puede consultar a Escalona (2016) y Suárez y Sánchez (2006).



Figura 37. *Zopilote* (Coltellini, 1763, vol. 1).

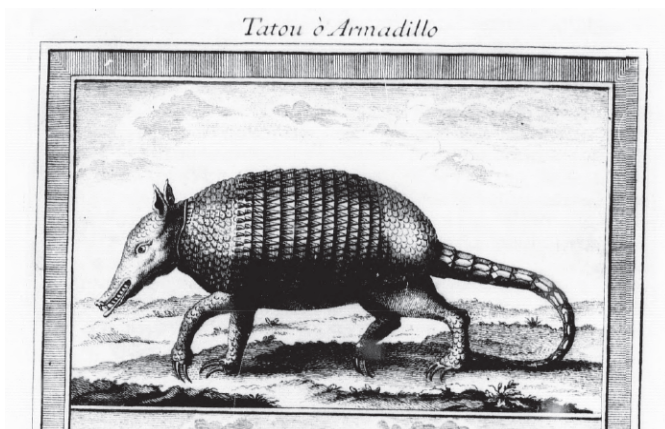


Figura 38. *Armadillo* (Coltellini, 1763, vol. 1).



Figura 39. Viñeta (O'Crouley, 1774: fol 164).

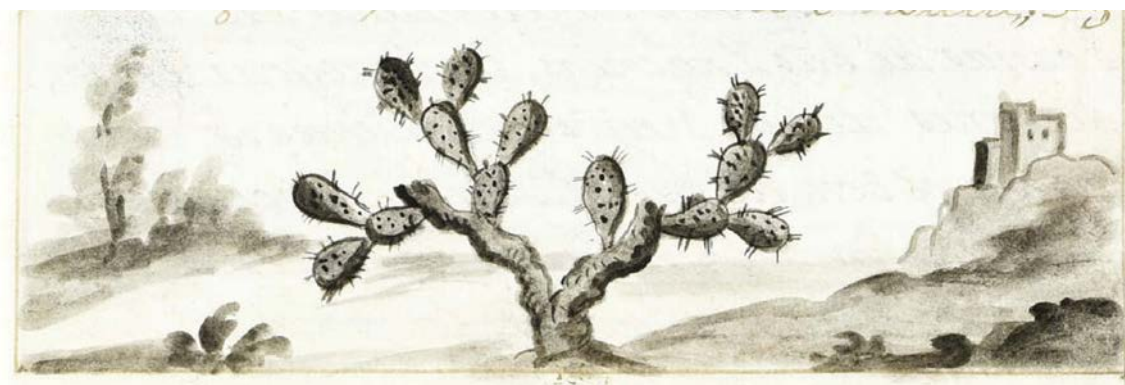


Figura 40. Viñeta (O'Crouley, 1774: fol. 173r).

2.3.4 Mundo mesoamericano

En este apartado hemos agrupado cinco láminas, las que fueron numeradas de la I a la IV y la nombrada como *El gran templo de México*, aunque esta última esté físicamente alejada de los cuatro restantes.

La primera lámina se inserta en un capítulo titulado *Cronología mexicana*, que comienza en el folio 140r con el dibujo de un calendario mesoamericano o *Rueda chronologica mexicana*. Se trata de tres círculos concéntricos divididos en casillas dibujadas y franqueados por un uróboros o serpiente que se muerde la cola (figura 28 del anexo, p. 408).

En seguida encontramos el texto explicativo entre los folios 141r al 143r, donde se indica cómo es que está compuesto el calendario y cómo debe leerse, así como las reglas para el año bisiesto. O'Crouley apunta:

Careciendo estos ingeniosos indios del uso de las letras, usaban jeroglíficos para explicar las cosas corporales que tienen forma, y de diversos caracteres, para expresar las ideas, escribían, o más bien pintaban de abajo arriba, y tenían unos círculos o ruedas (véase la lámina I) pintadas, que contenían el espacio de un siglo, dividido en años, con señales particulares para demarcar, con los caracteres establecidos, el tiempo en que acontecían los hechos (O'Crouley, 1774: fol. 141).

De acuerdo con Álvaro Matute, los calendarios llamaron la atención de los primeros evangelizadores con el objetivo de analizar la cultura indígena “no para describir, como moderno etnólogo, las características de la vida de los mexicanos, sino para que esas descripciones sirvieran a otros evangelizadores. En el caso de los soldados cronistas y de los burócratas, la historia servía para reclamar premios o para justificar la acción del estado español en Indias. Más tarde, cuando aparecen los viajeros escritores, acaso se da el inicio de descripciones más desinteresadas” (Fernández, 1994: 10). Es en este último rubro del que habla Matute donde se sitúa el calendario de O'Crouley, aunque dada la precariedad del texto explicativo, es notoria la falta de profundidad que el autor tiene en el conocimiento del conteo temporal en Mesoamérica. El propósito más bien se limita a presentar un tópico reconocido ya en otras crónicas y diarios.

El calendario circular y el texto que lo acompañan no son originales. Sean Galvin, en su introducción a la traducción inglesa del manuscrito, advierte que dicho calendario lo tomó prestado de los apuntes de Boturini o quizá de Giovanni Gemelli Careri.

Como hemos señalado anteriormente el libro de Gemelli Careri es una de las fuentes documentales del gaditano, específicamente el capítulo dedicado a *Meses, años y siglos de los mexicanos, con sus jeroglíficos*. En la figura 41 presentamos el dibujo del calendario mexicano de Gemelli. Pueden observarse las

semejanzas que comparten ambos calendarios, e incluso el título se dispuso en el mismo sitio, aunque en este último indica “Secolo mexicano”, mientras que en el primero se castellanizó como “Siglo mexicano”.

Tratando de encontrar una fuente común, hemos revisamos el libro de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Los calendarios mexicanos*, en el que compiló varias láminas dedicadas al tema. La figura 42 reproduce la imagen que más se asemeja a la de la *Idea Compendiosa*. Aunque hay similitudes, como la serpiente que franquea los elementos dentro de los círculos y el acomodo de los mismo, también vemos claras diferencias: primero la policromía, que no existe ni en Gemelli ni en O’Crouley, luego no lleva título ni tampoco números de referencia y, finalmente, y muy notorio, es el hecho de que en el tercer círculo, donde van los meses, podemos ver que algunos elementos están colocados en lugares distintos, por ejemplo, el Quechatli o el Hui Totzantli.

Palabra	Gemelli	Veytia
Tozoztli	ave	casa
Hueitoztli	casa	sombrero
	círculos	caracolas

Tabla 6. Comparación entre las traducciones de Gemelli y Fernández.

Cabe señalar que el trabajo de Mariano Veytia se imprimió por primera vez y de forma incompleta en 1779, por lo que de ninguna manera lo pudo conocer O’Couley cuando manufacturó su propio libro. Esto quiere decir que no es fuente común ni para el gaditano ni mucho menos para Gemelli.

En el caso del texto explicativo, hay diferencias entre Veytia, Gemelli y O’Crouley; el primero apunta que:

Esta explicación solo debe entenderse en el Kalendario Ritual como ya dixé, no en el Astronomico en que no seguían este orden en la formación de los Bissextos, y aun hablando del Ritual, supone ya la confrontacion de los años de los Indios con los nuestros, y como cosa sentada, que el día primero del primer año de su siglo correspondia a el 10 de Abril, punto tan dudoso entre los Escritores, y que de los que Yo tengo solo uno sigue esta opinión, porque los mas siguen una de las dos mas comunes que son de dos de Febrero, o el veinte de Marzo. Aun en esta suposición es error decir que el ultimo año del siglo se concluia el 28 de Marzo, y no debía decir, sino el veinte y siete, porque si no aviendo de contar después los tres días de los Bissextos desde el veinte, y nueve de Marzo, no podían completarse hasta el mismo día diez de Abril, y no comenzaría el año subseguente en él, sino en el día 11 de Abril (Fernández, 1994: 28).

Mientras que O’Crouley escribe: “Tenían conocimiento y sus reglas para el año bisexto, y así los 3 primeros años de su siglo comenzaban en 10 de abril, pero el 4º por bisexto empezaba en 9, el 8º en 8, el 12º e en 7, el 16º en 6, y de esta suerte hasta fines del siglo, que se acababa en 28 marzo, y en este día empezaban las fiestas que duraban los 13 días de bisexto hasta el 10 de abril” (O’Crouley, 1774: fol. 143).

Por otro lado, en el listado nominal de las figuras del calendario, O’Crouley anota en Ollin Tonatiuh traducido como Movimiento del sol; en ese sentido, y de acuerdo con Mariano Veytia, “A Ollin le interpretan Temple, o Clima, y Boturini en su citado párrafo 7, foja 45, le escribe Ollin Tonatiuh, y le interpreta, movimiento del Sol, que es en realidad lo que significa, pero Yo en ninguna de las muchas ruedas, que he visto, y tengo entre manos he hallado añadida la voz Tonatiuh, sino solamente Ollin, que significa movimiento, y así lo he traducido” (Fernández, 1994: 18). Ello nos remite nuevamente al origen común que Boturini y Gemelli pudieron tener y del que bebe O’Crouley.

De acuerdo con Francisca Perujo, la obra de Francesco Gemelli Careri del *Giro del mondo* apareció en 1699-1700 y de ahí a 1728 se editó en seis ocasiones. La autora, además, considera que tanto Boturini como Gemelli tomaron información directa de Sigüenza y Góngora y que es ahí donde se podría rastrear la fuente común (Gemelli, 1976: lxx-lxxi).

Sin duda podemos decir que, además de retomar el texto del libro de Francesco Gemelli Careri, O’Crouley también copió la imagen, del que incluso recoge el título, números y orden de aparición de los elementos del círculo dedicado a los meses.

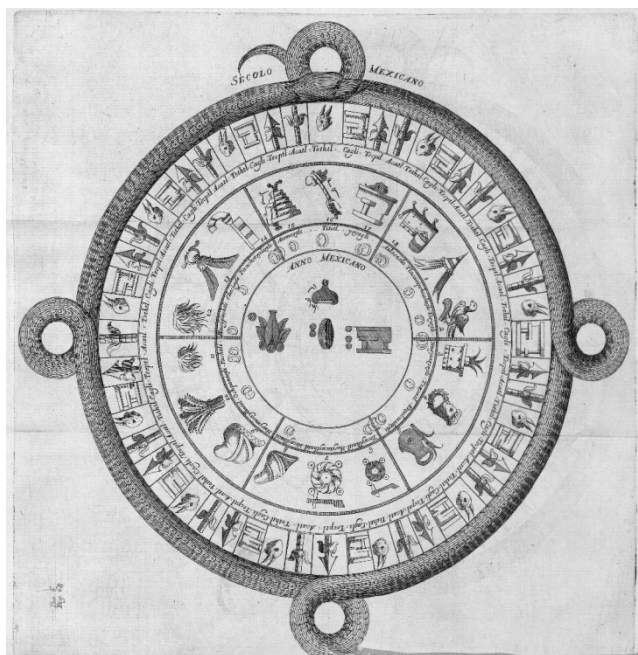


Figura 41. Calendario (Gemelli, 1728: s/p).



Figura 42. Calendario (Fernández, 1994: s/p).

Por otro lado, como ya hemos dicho antes, una de las fuentes que O’Crouley consultó fue el libro del arzobispo Francisco de Lorenzana. De esa obra, además de valerse del texto, también reprodujo algunas láminas como la del *Gran templo de México* (figura 29 del anexo, p. 408), así como varias viñetas.

De la lámina del *Gran Templo de México* recuperó prácticamente el diseño completo junto con los números y la tabla con las explicaciones (figura 43). Hay ligeras variaciones como la cartela, que en el original aparece en la parte inferior del grabado, mientras que O’Crouley la coloca en columna del lado izquierdo.

En el texto de Pedro Alonso apenas si se menciona la lámina, con una escueta frase como la siguiente: “dedicado a su Dios Huitzilopostli, que estaba en la Plaza principal, y sitio donde se encuentra el Palacio de los Virreyes según unos o la Catedral según otros” (O’Crouley, 1774: fol. 143r). Sin explicar más, coloca esta referencia al final del capítulo dedicado al calendario mexicano que acabamos de ver, aunque la lámina en realidad se encuentra en el folio 124, prácticamente 10 folios antes, lo que nos lleva a decir que este dibujo no funge como ilustración o ejemplo del texto, sino que se expresa por sí misma y su inclusión se debe principalmente a su referencia al mundo

prehispánico, mostrando además un sitio que ya no existe, como una reminiscencia de lo antiguo y perdido.⁸³

Hablando de las diferencias entre el original y la copia, además de que las técnicas son distintas, observamos la ausencia de algunas figuras, por ejemplo, los personajes que se encuentran en primer plano o las palmeras situadas en el ángulo inferior izquierdo, así como las nubes y algunos otros personajes dispersos por el zócalo debajo de la escalinata. Fuera de eso, es una copia bastante fiel; quizá el único detalle que es añadido por O’Crouley es un adorno dentro del escudo donde se pone el título de la lámina.

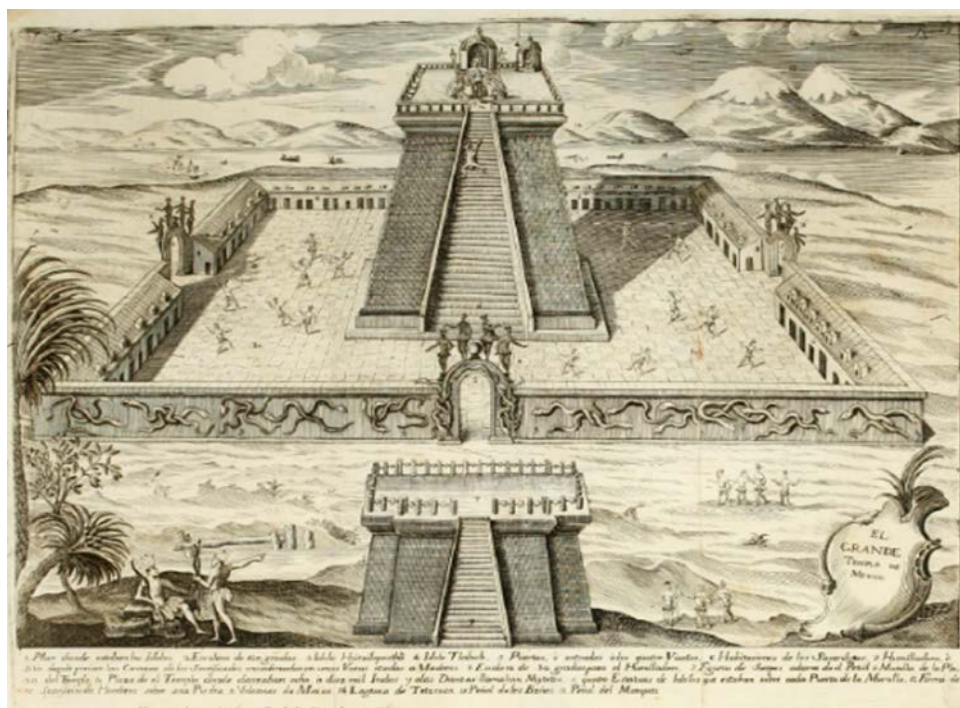


Figura 43. *Gran Templo de México* (Lorenzana, 1770, s/p).

En seguida, tenemos tres láminas que fueron inspiradas en un código mexicano⁸⁴ (figuras 30-32 del anexo, pp. 409-411), porque Pedro Alonso quería que el lector se “formase una idea de su modo de representar las cosas” (O’Crouley, 1774: fol. 143v). Se trata del código Mendoza o también conocido como mendocino⁸⁵ (figuras 44 a la 46).

⁸³ Recordemos que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, fueron redescubiertas las ciudades de Pompeya y Herculano y que la labor de documentación del arte e historia de estos sitios estaba impulsada por el rey Carlos III. Los libros de Giovanni Battista Piranesi, por ejemplo, hablan de esa labor de recuperación, que dieron el empuje, junto con las Academias de Bellas Artes, al arte neoclásico, que es una recuperación de las formas del mundo clásico antiguo.

⁸⁴ Agradecemos a la arqueóloga Camilia Pascas García su asesoría para identificar el *Código Mendocino*.

⁸⁵ El *Código Mendocino* lleva ese nombre en honor al primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, quien lo mandó hacer en 1540, y actualmente se encuentra en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Tradicionalmente se ha dividido en tres partes: histórica (ff. 1r-18r), tributaria (ff. 18v-55r) y etnográfica (ff. 56v-71v). El código se compone de folios con texto castellano, por un lado, y pictografías, por otro, aunque estas últimas también tienen texto aclaratorio. La primera parte trata de las conquistas territoriales de los primeros líderes; la segunda, representa los tributos, tanto los objetos como los lugares que

En un principio, pensamos que estas láminas podían haber sido copiadas de las que Francisco de Lorenzana incluye en el libro de Cortés, porque, de hecho, O’Crouley menciona que el resto de los “mapas” se encuentran en la obra del arzobispo; sin embargo, las láminas de Lorenzana pertenecen en realidad al código conocido como *Matrícula de Tributos*. Esto quiere decir que O’Crouley nuevamente oculta la fuente, aunque de sobra sabemos que conoció el libro de Lorenzana del que recuperó texto e imagen; no obstante, la única mención al arzobispo nos remite a las láminas que de ninguna manera son las mismas. También formulamos la hipótesis de que la lámina *Producciones naturales y tributos* podía ser una reinterpretación de la *Matrícula de tributos*, ya que los elementos se le asemejan, aunque con un acomodo distinto. Por ejemplo, las plumas en el grabado se encuentran debajo de las pieles a diferencia del dibujo que los tiene arriba; además, en este último hay unas tazas y piedras de ámbar que no se hallan en aquél (figura 47).

Además, aunque hubiera decidido mezclar elementos de varias láminas para hacer la suya, lo cierto es que las otras dos no aparecen en la obra del arzobispo; en realidad, el parecido se debe a que la segunda parte del *Código Mendoza*, que se dispone del folio 18v al 55r, fue elaborada a partir de la *Tira* o *Matrícula de Tributos* (Ross, 1985: 12).

rinden el pago, y finalmente, la tercera parte narra la vida de un tenochca como “la educación de los niños, el aprendizaje de oficios, la carrera militar, el matrimonio, la justicia” (Rojas, 1995: 652). En la primera parte se abarca el periodo comprendido entre 1325 y 1521; la segunda se trata de una copia de un documento conocido como “Registro Tributario de Moctezuma” y la última parte es la que se puede considerar totalmente original en cuanto a su contenido porque es el que se hizo expresamente para explicar al virrey Antonio de Mendoza (Ross, 1985: 11-12).

De acuerdo con Brito y Gutiérrez, el año de confección puede ser 1541 y 1542, y el virrey lo mandó a hacer a Francisco Gualpuyoguacal y el texto castellano pudo ser obra del canónigo Juan González. Sobre su fortuna, los autores aseguran que el código fue enviado al rey; en España, sin embargo, nunca llegó por haber sido interceptado por bucaneros franceses. “Así, el cosmógrafo Adré Thévet (1516-1590) lo registra en su poder en el año de 1553. El escritor y diplomático Richard Hakluyt (1552-1616) lo llevó a Inglaterra en 1588 y al morir, su biblioteca fue heredada por el clérigo Samuel Purchase (1577-1626). Tiempo después el jurista John Selden (1584-1654) adquirió el código para su colección de manuscritos orientales, cuyo acervo a su vez fue adquirido por la Biblioteca Bodleian de Oxford en 1659. El redescubrimiento del Código Mendoza para la historiografía mexicana se debe a la diligencia del notable Edward King, Vizconde de Kingsborough (1795-1837), quien lo publicó en su magnífica obra *Antiquities of Mexico*”. (Brító y Gutiérrez, s/a). Normalmente los códigos mexicanos están hechos en papel amate en formato de biombo, sin embargo, éste tiene por soporte papel de trapo y está encuadernado en forma de codex.

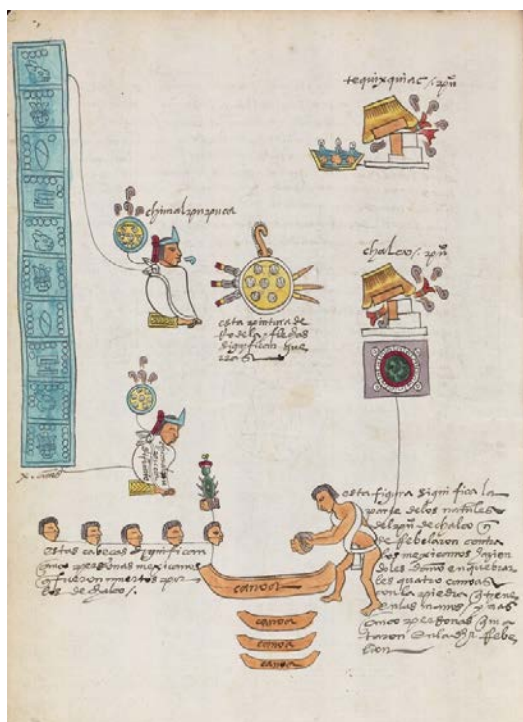


Figura 44 Chimalpopoca y la conquista de Chalco y Tequixquiac. Códice Mendoza, fol. 4v. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford. Disponible en: <https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/2fea788e-2aa2-4f08-b6d9-648c00486220#?c=0&m=0&s=0&cv=18&r=0&xywh=-5717%2C-1%2C17876%2C8220> [Consulta: 15 septiembre 2020].

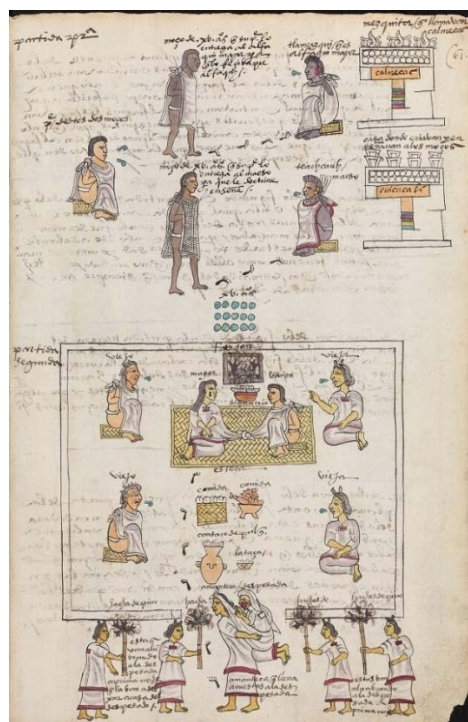


Figura 45. Educación y casamiento. Códice Mendoza, fol. 61r. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford.

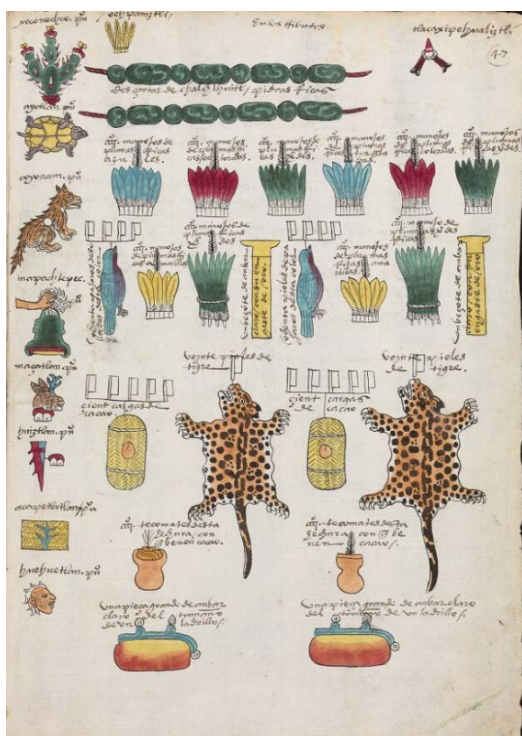


Figura 46. Productos y tributos. Códice Mendoza, fol. 47r. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford.

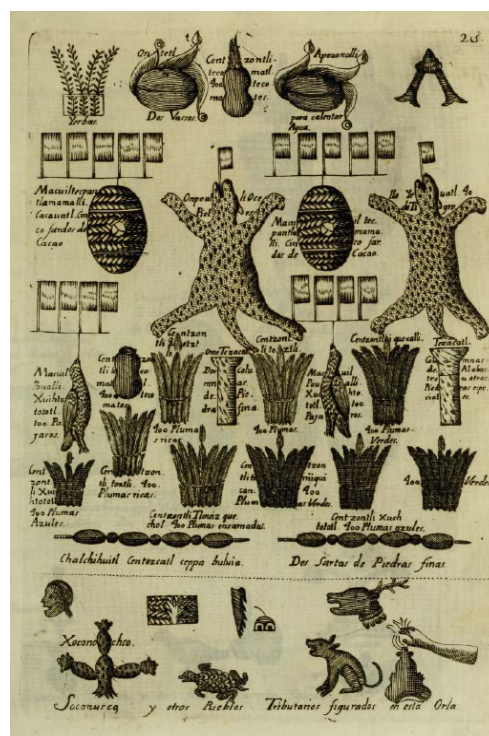


Figura 47. Matricula de Tributos (Lorenzana 1774: s/f). The Getty Research Institute.

Es seguro que Pedro Alonso vio las imágenes en el libro de Lorenzana, sin embargo, después debió buscar otra fuente semejante. No podemos asegurar que conociera el original dada la historia de vida del *Códice Mendocino*, que salió del territorio americano en un momento muy temprano y perteneció a colecciones privadas, por lo que era más probable que tuviera acceso a una reproducción.

Es interesante señalar que seleccionó una imagen por cada tema del código, es decir, una sobre las conquistas, otra sobre los tributos y una más sobre la vida de los *tenochca*,⁸⁶ lo que nos sugiere que estudió muy bien el código, de modo que debió de tener una fuente disponible para ello.

Lo que podemos notar, independientemente de lo antes dicho, es que O'Crouley dibujó las láminas y en lugar de cargarlas de texto explicativo colocó un código alfabético al costado de cada figura, mientras que en el texto fue explicando lo que cada lámina representaba. En el original,⁸⁷ por un lado, se tiene el texto y, por otro, la imagen, aunque en estas últimas también hay texto. Hemos comparado el escrito de O'Crouley con la paleografía que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha realizado del código (ver tabla 7).

Pedro O'Crouley	Códice Mendocino	Samuel Purchas
Fol. 143v La 2a. significa: En 1417, Chimalpopoca, B, hereda el Trono de Huitzilitl. Se apodera por las armas C, de las ciudades de Texquiquiac D y de Chalco E que era muy grande; después de algunos años se sublevó Chalco G y perecieron cinco mexicanos I, en el motín. Los de Chalco destruyeron cuatro canoas H. Chimalpopoca reynó diez años F, señalados por el número de casillas a el margen A, que según la Rueda señalan un año cada una y están en campo azul en el original mexicano.	Fol. 5r ⁸⁸ El año de mili y quatrocientos y diez y siete años en el dicho señorío de Mexico por fin y muerte de huiçilyhuitl sucedio chimalpopuca en he dicho señorío el dicho chimalpupuca fue hio del dicho huiçilyhuitl y durante el dicho señorío sujeto por fuerza de armas los pueblos de requixquiac y chalco ques vn gran pueblo y Reconociendo vasallaje pagavan tributo al señorío de Mexico según que en las pinturas de a tras haze demostracion y tenyendo los dichos pueblos ansi sujetos el dicho pueblo de chalco como poderoso acabo de çiertos años se Rebelo contra los mexicanos y de la Rebellion se les Recreçio a los mexicanos daño en que les mataron cinco personas y les quebraron quatro canoas según que atrás esta significado por las pinturas con sus aclaraciones. El discurso de su vida y señorío del dicho chimal pupuca fueron diez años al cabo de los quales murió según que en la pintura de las casillas de azul esta numerado en el margin ansi mismo el dicho chimalpupuca en el discurso de su vida tuvo muchas mujeres e hijos por que lo tenyan por grandeza va emendando o diz quatrocientos vala. Va testado a diz quarenta y siete años empezca. Va en el margin de arriba o diz diez y	P. 423 A tenne yeeres. B Chimalpupuca. c Target and Darts, to intimate his forcible conquest of D Tequixquiac and E in rebellion. H the foure Canoas and I the five men King and every other both King and Towne distinguished by special Armes or Scutchions, with other particulars, which here and in all the rest I leave to each Readers owne indutrie and search.

⁸⁶ Tenochcatl s. Habitante de la ciudad de Tenochtitlan; pl. *tenochca* (Siméon, 1981: 479).

⁸⁷ Para ver una reproducción completa del original consultar: <http://digital.bodleian.ox.ac.uk/terms.html>.

⁸⁸ El texto paleografiado se puede consultar en <http://codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=spanish>.

	syete vala.	
Fol. 147r La lámina 3ª denota: el tributo que pagaban las ciudades de tierra caliente, que eran cada seis meses, 2,400 puñados de plumas escogidas, A, B, C, D, E, F, azules, encarnadas, celestes y verdes, cuyos colores demostraba el original; 160 pájaros muertos, G, L, de plumaje celeste en la espalda y musgo en la barriga; 800 puñados M, H, de plumas amarillas escogidas; 800 de plumas I, N, de quezaly, anchas y verdes; dos cargas de ámbar, K, O, guarnecido de oro; 200 cargas P, R, de cacao; 40 pieles Q, S, de tigre; 800 tecomates o tazas, T, U, para beber el cacao; 2 trozos de ámbar transparente, del grueso de un ladrillo, W, X. En la obra del Arzobispo Lorenzana se hallan todos los mapas de tributos.	Fol. 46v Numero de los pueblos de tierra calida figurados e intitutados en la plana siguiente ES. son los pueblos siete las cosas que tributauan a los señores de mexico son las que se siguen primeramente dos sartas grandes de chalchihuitl piedras ricas mas myll quatroçientos manojos de plumas⁸⁹ manojo de plumas Ricas azules y coloradas y verdes y turquesas y coloradas y verdes que están figurados en seis manojos. Mas ochenta pieles enteros de pajaros de plumas Ricas turquesados y en los pechos mordos de las colores que están figurados. Más otros ochenta pieles enteros de los dichos pajaros mas ochoçientos manjos de pumas Ricas amarillas mas ochoçientos manojos de plumas Ricas verdes y largas que llaman queçale. Mas dos beçotes de ambar claro guarneçido con oro. Mas dozientas cargas de cacao. Mas quarenta pieles de tigre XL. pieles mas dos pieças grandes de ambar claro del tamaño de vn ladrillo. Todo lo qual tributaban de seis en seis meses.	P. 468-469 The number of the Townes of the warme Countries, pictured and intituled in the next partition are eight. Ad the things which they tribute to the Lord of Mexico, are these that follow. First, two grat strins of Chalchihnitl rich stones. Item 1400 handfuls of rich feathers blue, red, greene, turkesed, red and greene, as they are pictured in six handfuls, A B C D E F. Item Foure whole skinnes of birds of rich turkesed feathers, with murrey breasts, of the colours as they are pictured G. Item, other foure whole skinnes of the said bird L. Item, 800 handfuls of rich yellow feathers H M. Item 800 hands full of large rich greene fathers, which they call Quezaly I N. Item, Two Bazotes of cleere Amber garnished with gold K O. Item, 200 burthens of Cacao P R. Item, Fortie Tigre skinnes Q S. Item, 800 rich Tecomates wherein they drinke Cacao T V. Item, Two great pieces of cleere Amber of the bignesse of a bricke W X. Al wich they tribute every sixe moneths.
Fol. 147r y v La lámina IVa demuestra a un Padre A, que entrega a su hijo B, a la edad de 13 años, H, señalados por los círculos, a poder del Tlamacazqui, C, Sacerdote del Templo Camelcac, D, para instruirlo	Fol. 60 v decclaraçion de lo figurado en la plana siguiente. En la primera partida lo figurado signifyfa que el padre tenyendo hijos de edad que fuesen moços los llevaua a las dos casas. figuradas o a casa del maeso que enseñava y dotrinava a los moços. o a la mezquita según que el moço se ynclinava y entregaualo al	P. 487 A The father of the two youths. B a youth of fifteene yeeres old committed to an high Alfaqui or Priest. C Tlamacazqui, which is an high Priest. D a Temple or

⁸⁹ En la edición paleográfica del códice se anota a pie de página lo siguiente: “El comentarista se equivoca, probablemente queriendo decir “dosmyll y quatroçientos”. Lo cual resulta interesante ya que en el texto de O’Crouley, efectivamente, aparece el número 2 400, mientras que Purchas pone también los 1 400. Esto habla de que Pedro Alonso, además de copiar y traducir, también analizó las láminas en busca de inconsistencias.

en el sacerdocio, o enviarlo E, a dicha edad, H, a la escuela, G, para recibir las comunes lecciones del Teachcauh, F, esto es maestro de la juventud. Cuando se casaba una muchacha, el interventor del casamiento la llevaba a cuestras, W, a casa del novio, alumbraba con hachas de tea cuatro mujeres, X, Z, 1, 2, 3, 4; sentándose los novios en una sala, en banquillos puestos sobre una estera o petate, O, y consistía la ceremonia en anular el pico de la manta o vestimenta del hombre, L, con el del velo de la mujer, M; ofrecían a los dioses perfumes de copal, Q, en un brasero, 2 viejos, I, R, y dos viejas, N, V, servían de testigos; K, P, representan los manjares, y T, las tazas en que bebían el pulque contenido en el jarro, S. Los que sobresalían en el arte de pintar, fabricar el papel y pinceles, eran los de Amatitlan, Provincia de Guatemala. En los casamientos el grado de madre o hermana eran los solos prohibidos, pudiendo tener muchas mujeres, según alcanzaban sus facultades, e igualmente concubinas.	alfaqui mayor o al maeso de muchachos para que fuese enseñado los quales mançebos abyán de ser de edad de quynze años. Declaración de lo figurado en la plana siguiente en la partida segunda. lo figurado significa el modo y ley que tenyan y guardavan en sus casamientos que legitivamente hzian a çelebraçion era que la desposada a lleuaba a cuestras a prima noche vna amanteça que es medica e yban con ella quatro mujeres con sus hachas de pino Resinado ençendido con que la yban alumbrando y llegada a casa del desposado los padres del desposado la salían al patio de la casa a Reçibir y la metían en vna sala o casa donde el desposado la esraua aguanrdando y en vna estera con sus asientos junto a vn fogón de fuego sentava a los desposados y les prendaban e atavan el vno al otro con sus Ropas y hazian sahumerio de copal a sus dioses y luego dos viejos y dos viejas que se hallavan presentes como testigos daban de comer a los desposados y después comyan los viejos y acabada la comida los viejos y viejas hazian vn parlamento cas vno por si a los desposdos dándoles buenos consejos de como se abyán de tratr y byuyr y la carga y estado que tomavan como la avyan de conseruar para que byuyesen avn descanso.	Mezquita, which they called Calmecac. E a youth of fiteene yeers, whose father putteth him to a Master to be taught F Tacheauh, a Master. G a house where youths are taught and brought up in. H Fiteene yeeres. I An old man. K The harth. Copale. L The woman. M The man. N An old woman. *The perfume. O The Mat. P The meat. Q The meat. R An old man. S A Caüter or pot of pulque. T The Cup. V An old woman. W The Bride. X These goe lighting the Bride, whom they goe to leave at the Bridegroomes house in the beginning of the night. Y Amanteza which carrieth the Bride on her backe. Z These goe lighting of the Bride at the beginning of the night. 1 a torch of Pinetree. 2 a torch. 3 torches of Pinetree. 4 torches of Pinetree

Tabla 7. Comparación entre los textos de O’Crouley, código Mendoza y Purchas.

Antes de comparar los textos había llamado nuestra atención que O’Crouley señalara el color de los elementos en la imagen; sin embargo, podemos notar que dichas precisiones también se encuentran en el texto explicativo del código, es decir, que si O’Couley consultó una reproducción, podría aun así saber sobre la policromía del original. Otra cosa importante de notar es la disposición invertida de los personajes. Ello nos recuerda que cuando se hacen grabados éstos salen en el sentido contrario cuando se pasan al papel. Ese indicio nos sugiere nuevamente que O’Crouley pudo haber consultado una reproducción, pero, además, una que fuera impresa.

En las indagaciones pudimos constatar que el código, efectivamente, fue reproducido por Samuel Purchas, uno de sus poseedores y de quien ya hemos hablado en el apartado 2.1.2., inciso VI. El

texto fue impreso en 1625, y recordemos que está escrito en inglés, por lo que O'Crouley debió hacer la traducción. Además, en las láminas del impreso se suprimió el texto de las imágenes que fueron explicadas en un registro aparte con una clave alfabética, es decir, de la misma manera que hace el gaditano. Dadas las semejanzas entre el impreso y el manuscrito de O'Crouley, podemos sugerir que estas láminas fueron obtenidas del libro de viajes del autor inglés (ver figuras 48 a la 50).

Para Carolina Winterer, Purchas reinventó el *Códex Mendoza* para un público británico (2016: 81), y es que en la edición se constata que no es una reproducción fiel al original, sino que la intención del autor es ir explicando cómo está conformado el documento, así que reproduce sólo partes del código que luego va anotando, y, si bien se vale del texto, también hace sus propias anotaciones (figura 50). A partir de esa reinterpretación, Pedro Alonso hace lo propio al traducir al castellano.

Pensemos entonces que un código elaborado en el siglo XVI en latín y castellano fue editado, traducido al inglés e impreso en el XVII, y llevado nuevamente a su forma manuscrito y al idioma castellano en el XVIII; ésa es precisamente la historia de estas láminas en particular.

En cuanto a las diferencias entre los dibujos de O'Crouley y las del original mendocino encontramos que para la lámina de los *Anales* fol. 144 (figura 30 del anexo, p. 409), O'Crouley representa al hombre de Chalco y las cinco cabezas con tocados; sin embargo, en el original no portan ningún elemento. Otro detalle que no es baladí es que la figura de Chimalpopoca (el hombre sentado) se representa dos veces porque una figura es el gobernador cuando llega al poder en 1417 y luego cuando muere en 1427. Por eso, en el original, este último tiene los ojos cerrados. Nosotros observamos en el dibujo de O'Crouley que ambos personajes tienen los ojos abiertos, lo mismo pasa con los cinco hombres que perecieron en la batalla que también deberían tener los ojos cerrados. Otra alteración es el elemento que porta en las manos la figura G; se supone que en el original es una piedra, la que lanza a las canoas que fueron dañadas en los ataques; en cambio, en el dibujo parece que el personaje sujeta una especie de fuego.

Aprovechamos también para describir el resto de los elementos. Del lado derecho, la columna con el casetón representa fechas, cada recuadro sería un año compuesto por un número y un objeto que podía ser: conejo, casa, caña y cuchillo; por ejemplo, en la lámina podemos apreciar que Chimalpopoca, sentado sobre una estela de hojas de palma que denota autoridad, gobernó desde el año 4 conejo, 1417, a 13 caña, que es 1427. El nombre de este gobernante significa escudo humeante, de ahí su glifo; la voluta que sale de su boca representa autoridad y también la voz humana. El escudo al centro, con los siete círculos y las lanzas aluden al poder azteca; no obstante, al estar las lanzas crispadas, el significado se modifica y entonces representa la rebelión de los pueblos, que ahí mismo se señalan con su glifo, a saber, Chalco y Tequixquiac.

La manera de señalar que estos lugares fueron conquistados y que se verá constantemente a lo largo de la primera parte del códice. Es un templo incendiado y el topónimo es un glifo asociado. En este caso para Tequixquiac, que se encuentra en el ángulo superior derecho, se aprecia una especie de cuenco que contiene agua con terrones de sal, que en el original están coloreados en amarillo. Para Chalco, se utiliza un recuadro con un círculo interno, que representa una piedra de jade. Debajo, el hombre chalquense ataca cuatro canoas y a sus pies los cinco hombres que murieron en la batalla; la primera cabeza lleva el símbolo de Tenochtitlán, es decir, el nopal sobre la piedra (tetl, piedra, nochtli, nopal).

La lámina de los *Productos y tributos* del folio 145r (figura 31 del anexo, p. 410) tiene más variaciones; aquí el autor prescinde de una buena parte de la información, a saber, los pictogramas de la columna derecha que representan los topónimos de las ciudades y las dos tiras de *chalchihuitl* o piedras de jade de la parte superior, además de dos ladrillos de ámbar que se encuentran en la parte baja. Sólo dibujó la diadema que los sujeta y faltaría la piedra propiamente. Finalmente, en la parte inferior, añade tres pictogramas y la cuantía que cada uno de ellos representa: la bandera con valor de 20, la pluma de 400 y la bolsa de incienso de copal, adornada con tres borlas, que valía 8 mil. Esta información no aparece dispuesta de esa manera en ninguna parte del códice, aunque sí se repite a lo largo de la obra y se especifica también la tasa, es decir, que esos elementos y su interpretación numérica debió obtenerlos del resto de los folios; es importante señalar que tampoco los anota Purchas, por lo que ese recurso es totalmente propio.

La última lámina, llamada *Educación y casamiento*, ubicada en el folio 146r (figura 32 del anexo, p. 411), también recupera todos los elementos del original. Quizá sólo le hizo falta representar la voz del *viejo I*, además lo que en el original se dibuja como la huella de unos pies que representa el camino que anda un individuo. En el dibujo del gaditano parece una coma con pequeños puntos alrededor. Las figuras en el de O'Crouley están más juntas, mientras que en el original se nota amplitud en el espacio entre unas y otras. Esta lámina está dividida en tres registros: en el primero hay dos jóvenes de 15 años que deben elegir educación, uno de ellos irá con el alfaquí al Calmecac para ser sacerdote; el segundo, irá al Cuicálí para recibir formación más general y con énfasis en las habilidades guerreras. En la descripción de O'Crouley se indica que es un solo joven de 13 años, lo cual es un error.

En la parte inferior de la lámina observamos una segunda escena, en la que llevan a cuestas a una mujer que es quien va a contraer matrimonio y la acompañan cuatro mujeres que iluminan el camino, marcado por las huellas de los pies, hasta la casa del novio. El rectángulo formado por doble filete representa el interior de la casa y dentro vemos, en el centro, a los novios que están unidos por un nudo en sus ropajes. Circunscriben cuatro ancianos, dos hombres y dos mujeres,

todos ellos hablan, de ahí la voluta en sus bocas, y dan consejos al joven matrimonio; nótese cómo las mujeres visten huipil y los hombres se sientan sobre esteras de hojas de palma. Al centro de la escena hay comida y se ha identificado un cuenco con mole de guajolote y un jarrón con pulque; las bebidas alcohólicas eran figuradas con puntos sobresalientes, lo cual fue una manera de representar el efecto de estupor que crea la bebida, cabe advertir que la ingesta alcohólica al grado tóxico sólo era permitida a los ancianos, el resto de la población lo tenía prohibido, so pena de muerte.

Estos cambios con respecto al original también aparecen en Purchas, excepto la introducción de los valores que se encuentran en la lámina de los “Tributos” y que, como ya hemos dicho, fueron sugeridos por O’Crouley a partir de la información de las láminas (figura 50).

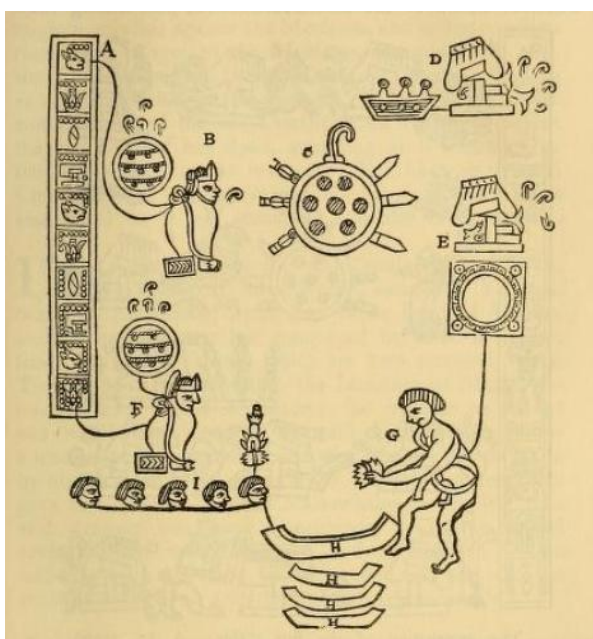


Figura 48. *Chimalpopoca y la conquista de Chalco y Tequixquiac* (Purchas, 1905: 423). Internet Archive, Boston Public Library.

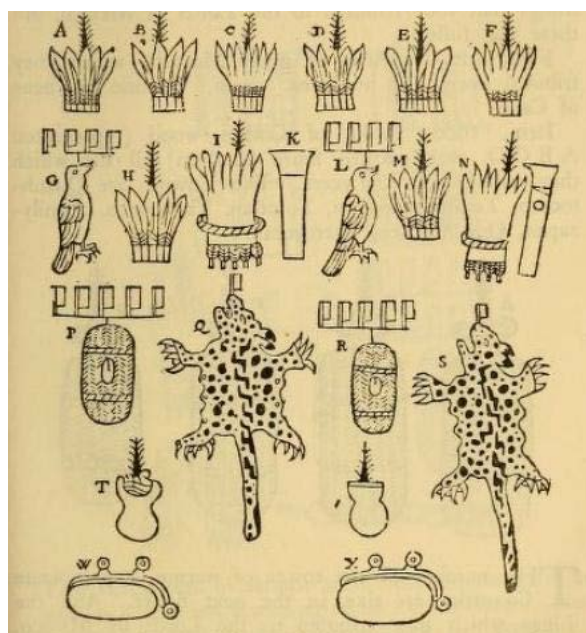


Figura 49. *Productos y tributos* (Purchas, 1905: 469). Internet Archive, Boston Public Library.

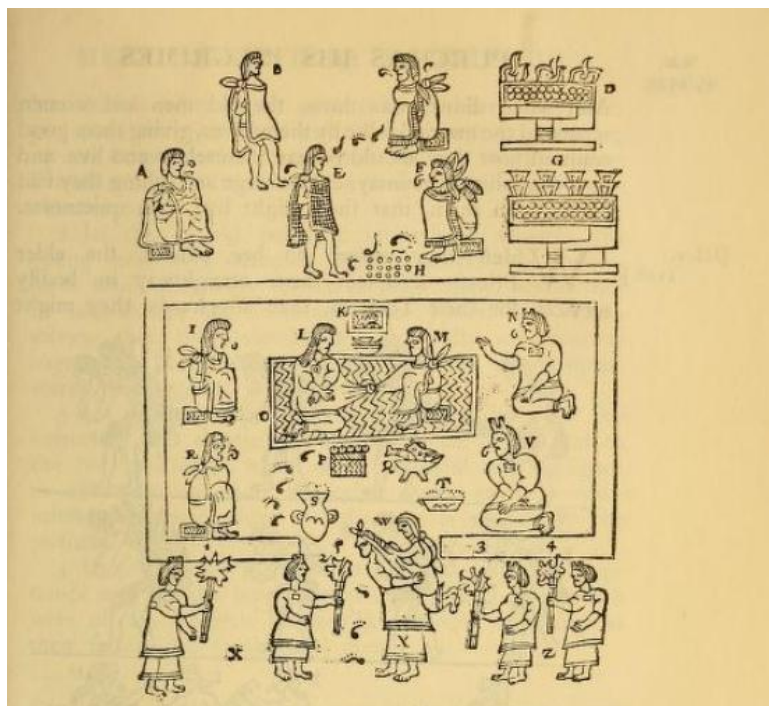


Figura 50. *Casamiento* (Purchas 1905: 487). Internet Archive, Boston Public Library.

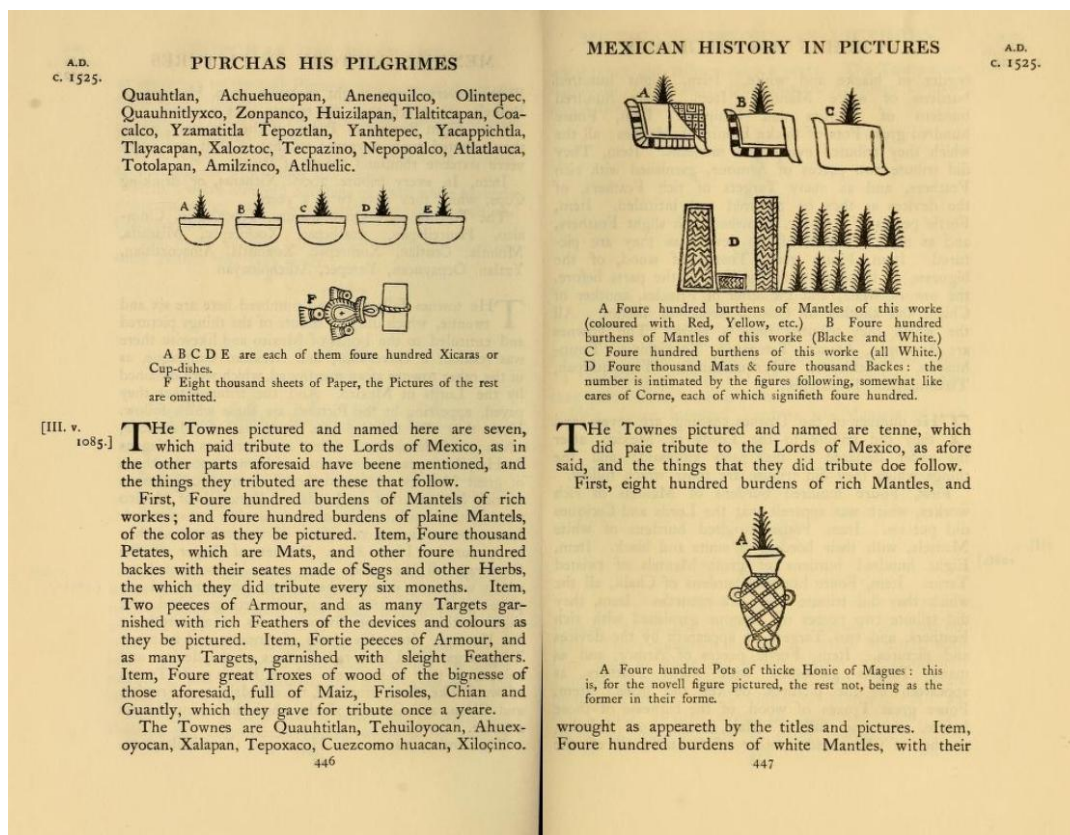


Figura 51. (Purchas, 1905: 446-447). Internet Archive, Boston Public Library. El valor de las banderas, bolsa y plumas es sugerido en el texto. O'Crouley recupera esa información dibujando el signo y su valor.

Llama la atención que las láminas de O'Crouley se encuentran invertidas con respecto a las del *Códice Mendoza* y las de Purchas; nosotros habíamos pensado que, efectivamente, Pedro Alonso había copiado los dibujos de un impreso y que por eso se hallaban bajo ese acomodo; sin embargo, nuestra sorpresa fue descubrir que la fuente de donde está recuperando tiene la dirección del original. Podemos plantear la hipótesis de que Pedro Alonso pensó exactamente como nosotros, es decir, que Purchas, al grabar las láminas e imprimirlas, éstas habían quedado invertidas, y que en aras de parecer que había sacado la información del original, el gaditano pensara en dibujar en el sentido inverso; un indicio que nos hace suponer esa idea es que en la lámina que corresponde a las “Producciones naturales y tributos” (figura 31 del anexo, p. 410), si se compara con la de Purchas (figura 49), podemos ver que el código alfabético se encuentra invertido también. En la primera línea de aquél aparece F E D C B A, mientras que en la versión inglesa el orden es A B C D E F; lo mismo ocurre con el resto de las letras.

Lo que Pedro O'Crouley desconocía es que Samuel Purchas también consideró la disposición de los elementos y, a la hora de grabar las láminas, las hizo de forma invertida para que, cuando se trasladara al papel, quedara en el mismo sentido que el *Códice Mendoza*.

2.3.5 Viñetas

A lo largo del documento aparecen varios dibujos pequeños que fungen como viñetas, ya que las coloca ahí donde finaliza un capítulo o bien ha sobrado un espacio en blanco. A pesar de la sencillez de estos elementos, en la mayoría de los casos escoge bien el detalle porque se relaciona específicamente con el tema tratado. Este aparato está constituido por 10 imágenes, que a continuación puntualizamos.

En el folio 1r se encuentra un escudo de armas de Pedro Alonso O'Crouley. Su función, por un lado, es como marca de pertenencia alegando la hidalguía del autor, pero también, al situarse en la portada en el ángulo inferior, funciona como una especie de marca de impresor, ya que lo acompaña el título y el año (figura 52).

Se trata de un escudo de plata con un jabalí pasante de sable, acompañado de tres crucetas potenziadas de sable, dos al jefe y una en punta,⁹⁰ y con el mote *Spero in Deo*, que ha sido utilizado por familias irlandesas e inglesas como los Blackie, Parnall, Powell y O'Crauley (Fairbairn, 1911: 589).

⁹⁰ Agradecemos a José María de Francisco Olmos su ayuda para hacer la descripción.



Figura 52. Portada (O'Crouley, 1774: fol.1). Biblioteca Digital Hispánica.

Hemos agrupado una selección de esas viñetas porque sabemos específicamente de dónde han sido recuperadas. Recordemos que dentro de los libros que Pedro O'Crouley consultó, de acuerdo con el estudio de las fuentes documentales del capítulo 2.3, se encuentra el libro de Francisco Lorenzana; además del texto, el gaditano también aprovechó algunos de los recursos iconográficos. Ya hemos hecho mención de la lámina del *Templo de México*. Aunado a ello recuperó cinco imágenes para hacer viñetas.

En la portada del libro de Lorenzana aparece una marca de impresor de considerable tamaño que lleva la inscripción del grabador Emmanuel Villavicencio y del impresor Antonio de Hogal. En ella se representa la personificación de las Américas con tocado de plumas, carcaj con flechas, códices mesoamericanos, banderas, así como un caimán y el águila real con el escudo de armas de la Ciudad de México en el pecho. La mujer mira al cielo y ofrece en su tilma los atributos eclesiásticos, como el capelo y la mitra; de fondo, sobre dos formaciones piramidales, posan parados dos personajes, uno con flecha y arco y el otro con una banderola donde aparece la frase PLUS ULTRA (figura 53).

O'Crouley recupera esta imagen y la simplifica, la coloca al finalizar del capítulo que dedica a enlistar a los arzobispos de Nueva España. Como podemos observar, es también la personificación de la América con el carcaj con flechas, el tocado y los atributos eclesiásticos, pero añade un elemento que no existe en el original, el arco. Otra diferencia que podemos ver es que, mientras el grabado parte de una vista inclinada desde abajo, lo que en fotografía se llama contrapicado, en el dibujo la escena está al mismo nivel, dando una sensación de mayor cercanía y no tan onírico e idealizado como el otro. Finalmente, el gaditano prescinde del resto de los elementos (figura 54).



Figura 53. Portada (Lorenzana, 1774, s/p). The Getty Research Institute.



Figura 54. Viñeta (O'Crouley, 1774: fol. 138r). Biblioteca Digital Hispánica.

Después comienza una nómina de los gobernantes mexicanos y, al finalizar, incluye una viñeta con elementos como la corona real, diadema de plumas, flechas, arco y espadas. Este dibujo pudo haber sido una adaptación del que Lorenzana tiene del calendario mexicano que hemos visto anteriormente, que aparece en el ángulo inferior (figuras 55 y 56)



Figura 55. Viñeta (O'Crouley 1774: fol.139v). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 56. Detalle (Lorenzana, 1774, s/p). The Getty Research Institute.

Casi al final del documento, en el capítulo *Estado presente de la Nueva España*, dibuja un angelote sobre dos globos terráqueos, en la mano diestra porta cetro y en la siniestra corona real; al fondo se adivina la arquitectura de una ciudad y en primer plano un árbol sin follaje (figura 57). Esta figura también fue obtenida de Lorenzana y se encuentra en la primera letra capitular del libro y única historiada. Prácticamente se dibujaron todos los elementos, a excepción de la letra L; sólo podemos notar la postura más hierática en el grabado (figura 58).



Figura 57. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 202r). Biblioteca Digital Hispánica



Figura 58. Detalle (Lorenzana, 1774: ¶1). The Getty Research Institute.

Para finalizar con la recuperación del libro de Lorenzana, en el folio 198v se muestran tres elementos tributarios (figura 59), y no existe ninguna lámina con los tres juntos, pero sí se pueden encontrar en dos distintas, por lo que intuimos que debió seleccionar entre los que se representan en ellas y unirlos (figuras 60 y 61). Lo que sí podemos asegurar es que salen del libro de Lorenzana porque en la edición de Samuel Purchas, de la que ya hemos hablado, los escudos son más bien redondos (figura 62), en lugar de alargados, y el tocado de plumas del vestido de piel de tigre tiende a la verticalidad en lugar de ir de costado; ambas características se encuentran en las láminas del arzobispo.



Figura 59. Detalle (O'Crouley, 1774, fol. 198v). Biblioteca Digital Hispánica.



Figuras 60. Detalle (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.

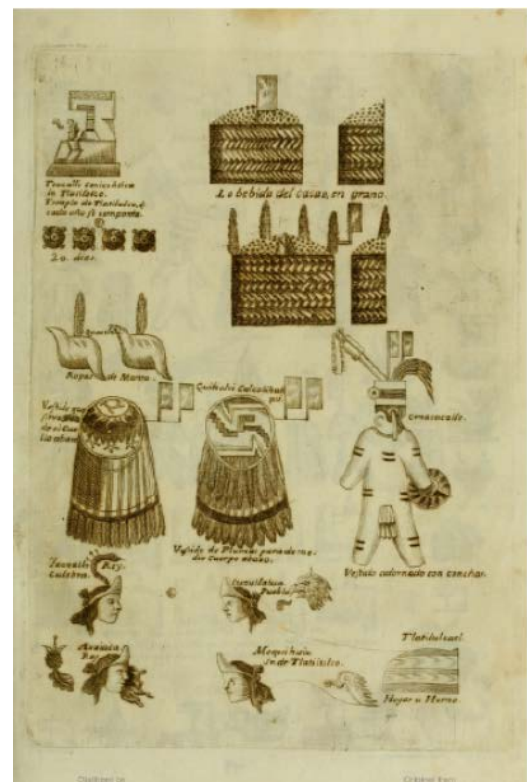


Figura 61. Detalle (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.

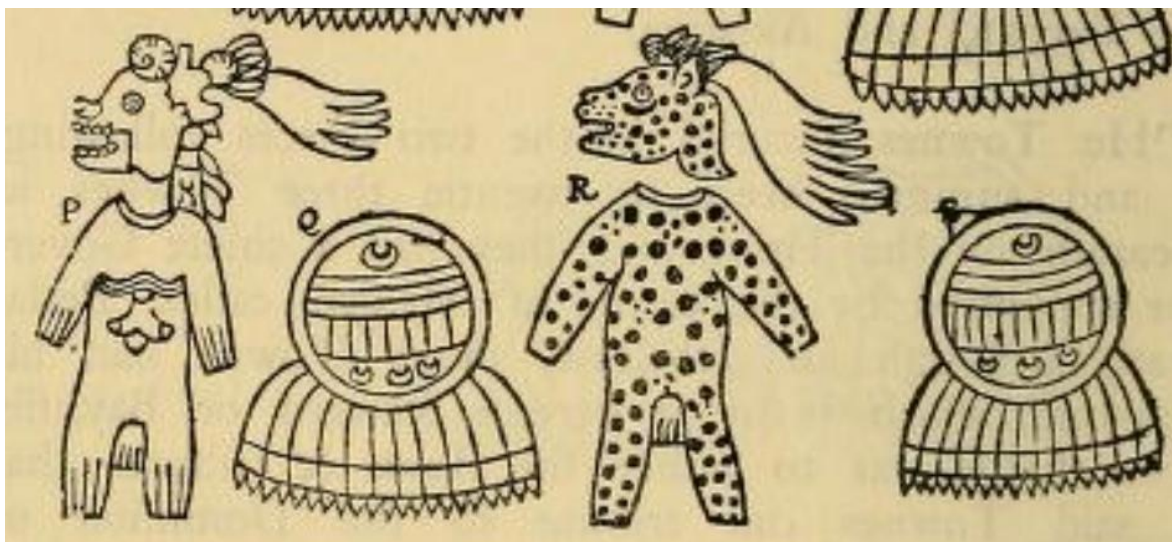


Figura 62. (Purchas, 1905: 423). Internet Archive, Boston Public Library.

En el folio 189r, al final del capítulo dedicado a Xalapa, dibuja lo que parece ser una fortaleza, muy parecida a la que se representa en la carta náutica del puerto de Acapulco del folio 183; lo curioso es que ponga una fortaleza en esta ciudad que no cuenta con una y ni siquiera tiene costa; sin embargo, se entiende que la dibuje en ese sitio porque ahí concluye el tema de las ciudades y comienza el de las castas y, como hemos dicho que los elementos de las viñetas están insertas en función del espacio en blanco que le sobra, ahí le pareció que tenía cabida un dibujo más (figura 63).



Figura 63. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 189r). Biblioteca Digital Hispánica.

En el folio 68r dibuja un jarrón y en el 56v unas hojas de acanto con una especie de lámpara tipográfica, aunque ésta está formada por líneas y estrellas, siendo éstos los dos únicos elementos que no se relacionan con el cuerpo del texto. Además, en el último folio útil, el 204r, pone la palabra FIN, también entre hojas de acanto, con ello terminan las viñetas y el texto (figuras 64 a la 66).

Para terminar, queremos recordar que O'Crouley señaló que el manuscrito contaba con un mapa del territorio novohispano, pero que, por el tamaño, quedaba en su poder; dicho mapa se perdió y en la

edición que hace Sean Galvin del manuscrito reproduce el que le parece que podía asemejarse al del gaditano. Sin embargo, dada la abundante referencia que hace O’Crouley del libro de Lorenzana, creemos que el mapa pudo haber sido una copia del que el arzobispo reprodujo en su libro, obra de José Antonio de Alzate y Ramírez en el año 1769. Posiblemente suprimió las cartelas, la del ángulo inferior izquierdo donde se anota la ruta de Hernán Cortés por no ser de su interés y la del centro ubicada en el golfo de México por contener datos de Alzate (figura 67).⁹¹



Figura 64. Detalle (O’Crouley, 1774: fol. 48r). Biblioteca Digital Hispánica



Figura 65. Detalle (O’Crouley, 1774: fol. 56v). Biblioteca Digital Hispánica



Figura 66. Detalle (O’Crouley, 1774: fol. 204v). Biblioteca Digital Hispánica

⁹¹ Para un análisis detallado de la génesis, forma y función de este mapa, consultar a García, J. M. (2018): *Las representaciones geográficas de la archidiócesis de México en tiempos del arzobispo Lorenzana (1766-1772)*.



Figura 67. *Mapa de México*, José Antonio de Alzate (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.

2.3.6 Conclusión

El aparato iconográfico del manuscrito de O'Crouley es rico y variado. Hemos visto que sus fuentes son distintas y no todas tienen el propósito de ilustrar en el sentido de ejemplificar el texto, sino que también funcionan como documentos en sí.

Las láminas de casta, por ejemplo, representan el 24% del total del manuscrito comparado con las tres fojas de texto que se dedican a la explicación. Hemos dicho anteriormente que las representaciones de castas difícilmente aparecieron en materiales distintos al lienzo, que prácticamente todos los artífices fueron novohispanos y que sólo hay un caso en que se encontró dentro de un libro; esto nos hace concluir que, lejos de tener el propósito que las castas tenían como género pictórico, en el libro de O'Crouley adquieren una función más bien de testigos de la existencia de ese tópico de pintura, convirtiéndose en documento del género plástico y no de las mezclas y tipos raciales.

Por otro lado, podría pensarse que los planos, cartas náuticas y vistas ejemplifican las ciudades de las que escribe; sin embargo, hemos demostrado que tuvo primero las láminas y que después regresó al texto de Villaseñor para recuperar la información de Acapulco y Veracruz, por lo que, al menos en estas dos ciudades, se puede decir que el texto acompaña a la imagen.

En el caso de las plantas y los animales, mientras que las primeras tienen las características propias de las representaciones botánicas, los segundos son diseños genéricos; recordemos que la información de la fauna fue obtenida del libro de Lorenzana; entonces, aquí sí podemos decir que los dibujos de los animales intentaron ilustrar el texto. No hemos localizado la fuente textual ni icónica de la flora, sin embargo, intuimos que debió ser un libro de botánica por su precisión en los diseños, aunque la selección de las plantas tiene más bien el propósito de mostrar especímenes de importancia comercial.

Para el caso de las láminas mesoamericanas, se localizaron diversas fuentes: el libro de Gemelli Careri, el de Francisco Lorenzana y el de Samuel Purchas. De ellos obtuvo tanto texto como imagen. Finalmente, podemos considerar que todas las viñetas que se insertan al final de capítulos los obtuvo del libro del arzobispo Lorenzana, recuperando letras capitulares, marca de impresor y detalles de otras láminas más grandes para hacerlos.

Como podemos ver, las fuentes del aparato icónico son igual de abundantes como las empleadas para el texto. Su inserción no precisamente está relacionada con la ejemplificación, pues en algunos casos se convierten en tema donde el texto es el acompañante. Las láminas otorgan precisamente el carácter de libro ilustrado. Ya hemos dicho que se habla en sus dos acepciones, es decir, que ilustran, sí, pero que también pertenecen a un movimiento de pensamiento propio del siglo XVIII y que, además, por la participación activa del autor, se comienza a acercar a los libros de carácter artístico, lo libros de artista.

2.4 Conclusiones

En este momento queremos hacer una serie de apuntes sobre la relación entre los contenidos de la obra y su correspondencia con la materialidad, es decir, en el cambio que hay de un fascículo a otro y en el tipo de papel utilizado. Para ello pedimos al lector se remita tanto a los esquemas de composición como a la tabla de las fuentes bibliográficas que se encuentra en el anexo para seguir el análisis.

La primera correspondencia evidente es la de los dos primeros cuadernos que se encuentran entre el folio 1 y 48. Como puede observarse, toda esa información la obtuvo O'Crouley de un mismo libro, el de José Antonio Villaseñor.

Luego, el tercer cuaderno que arranca en el folio 49r comienza con el texto de la expedición de José de Gálvez, es decir, el cambio de cuaderno coincide con un cambio tanto de tema como de fuente. Los siguientes cuatro cuadernos, que son los más homogéneos porque todos ellos son octernos y no llevan ninguna lámina inserta, tienen el texto de Gálvez, el del Padre Consag (que O'Crouley toma

de Villaseñor), así como la *Descripción de la California* supuestamente del padre Benno Ducrue, y a mitad del sexto cuaderno, a partir del folio 105r, inserta otra de sus fuentes fundamentales, el libro de Francisco de Lorenzana. Este texto llega hasta el séptimo cuaderno en el folio 117; el siguiente, es decir, el 118, es un folio en blanco y en seguida se presenta el capítulo de la virgen de Guadalupe, del que no hemos podido localizar la fuente. La inserción del folio 124, que corresponde a la lámina del Gran Templo de México, funge también como división para el capítulo dedicado a la conquista de Hernán Cortés.

El octavo cuaderno es el más irregular de todos; también es un octerno, pero lleva insertas 11 láminas y la combinación de al menos cuatro fuentes distintas. Cabe decir cómo es que la introducción del aparato iconográfico corresponde con los cambios de tema; por ejemplo, el folio 40 permite la entrada del capítulo *Cronología mexicana*; también el folio 147, dedicado al *Códice Mendocino*, está enmarcado antes y después por láminas.

Es probable que hasta aquí O'Crouley haya tenido un momento de producción, con cuadernos de un mismo papel y que se animara a ampliar los contenidos al encontrar fuentes como las del *Códice Mendocino*, los mapas, así como las de plantas y animales, por lo que tuvo que buscar otras resmas de papel y regresar también a las fuentes de Lorenzana y Villaseñor para completar la información.

Diremos, además, que el capítulo de la flora y fauna también es antecedido por una lámina, la del cacao, además de que puede observarse cómo este folio, que corresponde al 148, ha sido adherido, a diferencia del resto de las láminas que sí atraviesan la costura y es probable que haya sido añadida con posterioridad al cosido del cuaderno.

Finalmente, los dos últimos cuadernos, cuyo papel es distinto al de los anteriores, son los que tienen mayor carga de láminas insertas: se encuentran las de los animales, los planos de Acapulco y Veracruz, así como la serie de castas, haciendo un total de 13. Esta característica también contribuye a pensar que la decisión de ampliar los contenidos e insertar las láminas pudo haber sido en un segundo momento de producción.

Capítulo 3. Manuscrito *Theatro de Nueva España en su gentilismo y conquista* de Diego García Panes

La Biblioteca Nacional de México alberga un autógrafo de Diego García Panes y Avellán (1730-1801), cuyo título es *Theatro de Nueva España en su gentilidad y conquista*. La obra está compuesta por diez volúmenes, cinco de ellos contienen ilustraciones y los otros cinco son de texto. Trata sobre la historia del territorio mesoamericano y los primeros años de la Nueva España; es realidad, una historia ilustrada narrada en sus más de 650 láminas y acompañada de cinco tomos con las explicaciones de cada una de las imágenes. La obra no está acabada, sólo los primeros dos volúmenes de láminas cuentan con policromía y detalles, el siguiente volumen tiene una mezcla, hay dibujos que cuentan con color y otros que sólo se bosquejan en grafito. Finalmente, en los dos últimos sólo se hallan láminas manufacturadas con grafito.

Esta monumental obra no está completa, a lo largo de su historia de vida ha sufrido la pérdida de algunos volúmenes, tampoco llegó a imprimirse, aunque como veremos más adelante, era intención del autor llevarla a la prensa.

A lo largo de este capítulo, y del mismo modo que en el anterior, intentaremos resolver las siguientes preguntas ¿A quién estaba dirigida la obra? ¿Cuáles fueron las fuentes que el autor consultó para su configuración? ¿Qué relación hay entre los materiales y el contenido y cuál entre el texto y la imagen? ¿Cómo se puede definir o clasificar esta obra? ¿Quiénes lo han estudiado y con qué propósitos? ¿Qué cosas nuevas se pueden decir de este libro? ¿Por qué se conserva en la Biblioteca Nacional de México?

El siguiente capítulo está dividido en cuatro secciones, en la primera desarrollaremos el estudio histórico en donde veremos tanto la fortuna crítica como la historiografía. Para lo primero nos hemos basado fundamentalmente en la investigación de Lourdes Díaz-Trechuelo y también en un documento que constata el intercambio que la Biblioteca Nacional de México hizo con el Museo Nacional en 1919, a través de él podemos conocer cómo es que los volúmenes llegaron a su actual recinto en Ciudad Universitaria.

En el aparatado historiográfico iremos apuntando de manera cronológica los autores que han trabajado tanto la figura de García Panes como sus diversas obras.

En la segunda sección se encuentra el análisis del aparato iconográfico, que a diferencia del capítulo anterior donde hemos dejado esta sección en el último lugar, aquí consideramos que su inclusión inmediatamente después del estudio histórico resulta más pertinente.

En la tercera sección presentamos el estudio codicológico, donde mostramos primero los libros que contienen el texto y el análisis del soporte, para después presentar los libros que contienen las ilustraciones con su respectivo análisis del papel. Finalmente, anotaremos las conclusiones generales del capítulo.

3.1 Estudio histórico

3.1.1 Fortuna crítica

Diego García Panes fue un militar que nació en Urgel (Cataluña, España), posiblemente en el año de 1731⁹² y que se trasladó a Nueva España a desempeñar diversas funciones dentro de la administración virreinal. En la documentación donde aparece su firma se nombra como gobernador interino de Veracruz, es en este lugar donde se asentó desde su llegada en el año de 1755⁹³. Dentro de sus actividades como funcionario estuvo el levantamiento de planos y mapas de la región, así como la proyección de obras públicas y militares; como veremos, existen varios testimonios gráficos de su labor dentro del ramo.

El libro del *Theatro de Nueva España* parece ser una empresa de interés personal y, aunque tuvo la intención de que se imprimiera, nunca pudo salir a la luz en su momento; sin embargo, cuenta con una historiografía abundante e incluso algunas de las láminas han sido publicadas de manera suelta en libros de temática novohispana y mesoamericana, por ejemplo, dos imágenes fueron divulgadas en el libro *Historia de la Conquista de México* de W. Prescott; también hay una nota en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* de 1859 que lo menciona; luego, una parte de ellas fueron editadas en 1975 y 1976 por José Ignacio Echegaray con un aparato crítico de Ernesto de la Torre Villar que veremos con detenimiento más adelante.

En 1966 María de Lourdes Díaz-Trechuelo dedicó un extenso artículo a la vida de García Panes y la fortuna del manuscrito del *Theatro de Nueva España*, desde el proceso de elaboración y luego la suerte que corrió la obra tras la muerte del autor. En el estudio, Díaz-Trechuelo apunta que el autor venía de una tradición militar al ser su padre teniente coronel. Diego García estudió en Barcelona y obtuvo el cargo de alférez de artillería en 1755 con el que llegó a Nueva España acompañando al virrey

⁹² Díaz-Trechuelo considera que García Panes nació en Granada y sitúa su fecha de nacimiento en torno a 1734, su fuente es una epístola que envía Diego García a Francisco Cerdá y Rico localizada en el Archivo General de Indias donde aquel cuenta que sus padres son gaditanos, por lo que Díaz-Trechuelo sospecha que el autor también lo es (1966: 723). En cambio, Moncada Maya pone la fecha de 1731 y su fuente es el Archivo General de Simancas (1993: 138). Finalmente, Cisneros Guerrero apunta la fecha de 1730 (1995: 52).

⁹³ Díaz-Trechuelo anota su arribo en esa fecha (1966: 724), lo mismo que Cisneros Guerrero (1995: 53) y ambas coinciden en que llegó con el virrey Agustín de Ahumada, marqués de las Amarillas con el cargo de alférez de artillería; esa información, de manera textual, la aporta García Panes en su *Diario Particular del camino que sigue un virrey de México* (1994: 7r). Sin embargo, la primera considera que el cargo de alférez de artillería lo obtiene en Madrid, mientras que la segunda afirma que el grado lo obtuvo un año después de su llegada a Nueva España.

Agustín de Ahumada y Villalón marqués de las Amarillas, continúa con el apunte de la carrera militar y los distintos cargos que García fue obteniendo a lo largo de su estancia en el territorio americano⁹⁴. En un segundo apartado, titulado *Años de actividad*, Díaz-Trechuelo menciona los trabajos, productos de las funciones que el catalán desempeñaba, como es la *Descripción de los caminos que desde la Plaza de Veracruz se dirigen a México por distintos rumbos*, manuscrito con signatura 19503 de la Biblioteca Nacional de España. Este informe está acompañado de planos y del proyecto de un puente en Xalapa; otra obra que menciona Díaz-Trechuelo es el libro *Beneficio común e interés al Estado* de 1784 del que no se tiene noticia; a la lista se añade el *Diario Particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, fechado en 1793 que fue elaborado durante la estancia que hizo Diego García Panes en España.

Finalmente, Díaz-Trechuelo estudia a detalle la fortuna del manuscrito del *Theatro de Nueva España* que, en 1787, el capitán de artillería, ya tiene comenzado. De acuerdo con la autora, García Panes hace saber de su existencia, mediante una carta, a Francisco Cerdá y Rico donde le cuenta que posee una obra producto de sus viajes por el territorio novohispano y que nutre de manuscritos y pinturas que tiene bajo su poder, además le cuenta que ha contratado un pintor para dibujar las estampas, ya que la obra es fundamentalmente gráfica. Su intención era llevar el proyecto a la Corte en España por lo que solicitaba su intercesión para poder realizar dicha empresa. Al año siguiente envió una misiva semejante al entonces príncipe de Asturias, futuro Carlos IV; en ambas notas deja claro el contenido general de la obra y su distribución en volúmenes.

Dicho permiso fue concedido por real orden en 1788, por lo que el entonces virrey, Manuel Antonio Flores, le solicitó una relación de lo que requería para su conclusión; entre otras cosas, Diego García pidió pintores y amanuenses, materiales varios, así como una escolta de soldados y permiso para uno de sus hijos con la intención de que fuera su acompañante en las expediciones que pretendía hacer por el territorio. Todo ello fue denegado, excepto el permiso. Por carta a Porlier se sabe que para 1789 ya tenía las láminas de los tres primeros tomos y los del octavo, cabe señalar que este último, ahora perdido, contenía planos, mapas y vistas.

Tras varias gestiones hubo una segunda solicitud de inspección de la obra a cargo de Francisco Xavier Gamboa, regente de la audiencia mexicana, junto con otros cinco miembros entre los que destaca Miguel Constanzó. A la reunión acaecida el 7 de enero de 1790 Diego García Panes llevaba consigo “ocho bultos compuestos cada uno de un libro de a folio forrado en badana colorada y sus correspondientes estampas en papel de media marquilla, en su cartera” (Díaz-Trechuelo, 1966: 736). Es decir, que para entonces los libros ya se componían en volúmenes y su distribución estaba

⁹⁴ Para un seguimiento puntual y cronológico de los cargos obtenidos por García Panes se puede consultar la obra de Moncada, J. O. (1993).

configurada. De acuerdo al documento manuscrito que cita Díaz-Trechuelo y que se puede consultar en la Biblioteca Nacional de España con signatura MS 3534, v.1, se trataba de ocho libros de texto con sus correspondientes ocho en láminas, en total, la obra estaba formada de 16 volúmenes en 1790.⁹⁵ Sin embargo, García decide retirar la obra y llevarla personalmente a España, pues considera que el dictamen llevará mucho tiempo y que al final podría no ser favorable.

Con motivo de la celebración de la boda de su hija, el capitán de artillería, lleva consigo los volúmenes que presenta a Porlier, éste sugirió a Juan Bautista Muñoz⁹⁶ como censor, y al cabo de mes y medio dio su dictamen donde se dice que el texto tiene varias inconsistencias por tomarse de fuentes poco confiables y que las láminas, aunque de ingenio, tampoco son de gran calidad. Aun así, Bautista sugiere que la empresa siga adelante, por lo que García solicitó nuevamente lo que antes había pedido, es decir, que su hijo José Sixto hiciera los planos. Con esta gestión obtuvo una real orden de 17 de mayo de 1792 donde se otorga el permiso de llevar a cabo la labor en Nueva España, sin embargo, hubo otra negativa de parte de Diego Gadoqui, ministro de Hacienda, al argüir que el erario no podía permitírselo y no sólo eso, sino que el mismo ministro consiguió una real orden donde se anulaba la anterior. Regresó García Panes entre 1793 y 1794 de su estancia en España sin conseguir ningún apoyo para su obra. Cabe señalar que en cada epístola que Panes dirigía para la obtención de los fondos pedía un ascenso en su cargo, ésta fue una práctica que hizo con frecuencia y que nos sugiere, en parte, el propósito de utilizar la obra como una especie de mérito curricular.

Tras la muerte de Diego García, sus familiares donaron los manuscritos al primer Congreso Constituyente de México en agosto de 1822. Entonces se formó una comisión para dictaminar el futuro de los documentos, entre los que se encontraba Carlos María Bustamante. Pero en octubre de ese año se disolvió el Congreso y entonces el archivo sufrió diversas pérdidas. Félix Osoreo se encargó de recoger los manuscritos de García, pero no le entregaron todos, se enteró de que Bustamante tenía algunos bajo su poder y emprendió la labor de reunirlos, se sabe que para 1826 ya faltaba el tomo primero y del segundo sólo se estaba el texto, tampoco se hallaba el octavo que eran los planos. La obra se trasladó al Museo Nacional en 1827. Finalmente, Díaz-Trechuelo desconoce cómo y cuándo es que los libros llegaron a la Biblioteca Nacional de México, aunque intuye que debió ser antes de 1946, cuando sale referido en la obra de Alberto María Carreño en su artículo *Manuscritos, Incunables y Libros raros en la Biblioteca Nacional de México*.

⁹⁵ El documento en cuestión se puede recuperar en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica bajo el título *Papeles referentes a la administración de México en los siglos XVIII-XIX. Volumen I [Manuscrito]*, cuyo autor es Francisco de Gamboa, entre los folios 280 al 290. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011258&page=1> [Consulta: 15 de febrero de 2021].

⁹⁶ Juan Bautista Muñoz (1745-1799) historiador que en 1779 fue nombrado cosmógrafo y Cronista Mayor de Indias, estuvo a cargo de la empresa de buscar y reunir todos los documentos concernientes al pasado y presente de las colonias, también se le considera el fundador del Archivo General de Indias.

Sobre este último asunto, buscando en los archivos de la Biblioteca Nacional de México hemos encontrado un documento datado en 1919 donde se dilucida la interrogante de la llegada de la obra del militar a ese acervo bibliográfico.

En el documento, cuya signatura es BN FR ABN Carpeta 88 Exp. 2333, viene referido el intercambio que hizo la Biblioteca Nacional de México de 31 documentos pertenecientes a Lorenzo Boturini por los 10 volúmenes de la obra de García Panes⁹⁷.

En ese año Ciro Ceballos era el director de la Biblioteca Nacional. El 24 de septiembre de 1918 recibió una carta del rector de la Universidad Nacional a través del Departamento Universitario y de Bellas Artes en el que se transcribe un oficio del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, allí anuncian que el conservador del Departamento de Arqueología, Ramón Mena, había encontrado en los repositorios de la Biblioteca 31 códices de la colección de Boturini datados entre los siglos XV y XVIII en soportes diversos: maguey, papel amate, piel de venado, papel de trapo y uno más en pergamino. La conclusión del estudio de Mena es que dichos documentos son fragmentos de los que el Museo conserva y solicita sean devueltos.

En respuesta, Ceballos accede a la petición a condición de que dos de los documentos de Boturini se queden en la Biblioteca por ser libros y además solicita que el Museo ceda cinco volúmenes de la obra de Diego García Panes, la *Chronologia de los Virreyes que han gobernado esta Nueva España* y el *Theatro de Nueva España en su Gentilismo y Conquista*. Ya que según refiere, la Biblioteca Nacional contaba con cinco volúmenes de la obra y para completar la colección pide a cambio los que conserva el Museo. Cabe señalar que en este momento se concebía el volumen de los retratos como una obra diferente del *Theatro de Nueva España*.

El director del Museo, Luis Castillo Ledón contesta:

[...] me permito manifestar a usted que estoy de acuerdo en ceder a la Biblioteca Nacional la obra inédita de Diego de Panes, a cambio de la colección de Códices de Boturini, pero a condición de que la Biblioteca ceda todos los Códices referidos, pues los dos que dice se reservará por estar en formato de libros, son de los más interesantes y más útiles para este Instituto de mi cargo.- De la manera más respetuosa insisto en que esa colección de Códices es de la exclusiva propiedad del Museo, toda vez que el virrey Bucareli, a quien con justicia consideramos como el verdadero fundador de este Establecimiento, la confiscó en 1743, con el único objeto de destinarla para la fundación de este Museo (BN FR ABN Carpeta 88, exp. 2333, fol.6).

⁹⁷ La transcripción completa del archivo se puede encontrar en el anexo, p. 412.

Finalmente, Ceballos accede a donar los 31 documentos a cambio de la obra de García Panes y el 10 de abril de 1919 el subdirector de la Biblioteca Nacional, Juan B. Iguíniz recibió los libros “Panes y Avellan Diego.- Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista.- Compendio Histórico, manuscrito S. lugar. Siglo XVIII. vols. 2, 3, 4, 5 y 6. en fol. 4.

Panes y Avellan Diego.- Chronología de los Virreyes que han gobernado esta Nueva España.- (Manuscrito).- S. lugar. Siglo XVIII. En fol. 4.” (BN FR ABN Carpeta 88, exp. 2333, fol. 11).

Hasta aquí el documento ratifica la adquisición de los cinco volúmenes de texto, sin embargo, nada se dice de los que contienen las láminas. Para acotar la fecha de entrada de esos libros a la Biblioteca Nacional nos hemos valido de las fechas límite en que se ha documentado su presencia en otros recintos, y también de los datos que nos ofrece la encuadernación que tienen. Más adelante, cuando presentemos el estudio codicológico, veremos con detalle en qué consisten esas características materiales, por ahora podemos decir que la empresa de Ireneo Paz⁹⁸ fue la encargada de darle a los libros la investidura que tienen actualmente, ello se reconoce porque en la tapa anterior de cada ejemplar lleva adherido un ex libris que dice: “Imprenta, litografía y encuadernación de I. Paz, Callejón de Santa Clara número 6, México”.

La imprenta de Paz cerró en 1914, es decir, que tenemos la fecha límite en que esos ejemplares se encuadernaron. Recordemos que para 1919, en que se solicita al Museo Nacional los cinco volúmenes de textos, aquellos ya se encuentran en la Biblioteca.

Luego, Ireneo llega a la Ciudad de México en 1876 y abre la imprenta al año siguiente, en aquel momento compartía la empresa litográfica con Trinidad Diéguez, que se ubicaba en la calle de San Francisco número 13 (González, 2017:33).

Hemos podido localizar documentos salidos de la imprenta de Ireneo con la dirección de Santa Clara número 6, se trata de un libro de 1886, obra del propio Paz, titulado *Leyendas históricas de la independencia*⁹⁹ y otro documento que conserva la Biblioteca Nacional de México cuyo título es *Correspondencia de la Legación Mexicana en Washington durante la intervención extranjera, 1860-1868*, que se

⁹⁸ Ireneo Paz (Guadalajara 1836-Ciudad de México 1924) fue un personaje activo en la historia mexicana como abogado, historiador, político, escritor, periodista y editor. Entre 1860 y 1876 participó en la lucha contra el Imperio y a favor de Porfirio Díaz desde una posición organizativa y mediante la opinión editorial de los diversos periódicos que fundó. Por sus ideas abiertamente liberales fue encarcelado en varias ocasiones a lo largo de su vida. Más adelante, cuando Díaz asciende al poder, se consolida como editor con su periódico *La Patria* y se vinculó directamente con el gobierno del que recibió subvenciones para la publicación de su periódico, y también ocupó cargos dentro de las cámaras de senadores y diputados, así como en asociaciones culturales. Desde 1878 ocupa un cargo en el congreso como miembro del partido porfirista, luego en 1880 en el senado y en 1883 una diputación. Desde 1885 hasta 1910 fue regidor de Paseos Públicos en la Ciudad de México. Aun así, tuvo desencuentros con el gobierno, precisamente con las reelecciones de Díaz y luego de Ramón Corral, a tal grado que fue encarcelado y embargada su imprenta en 1911. (Vázquez, 1992: 60-90).

⁹⁹ El ejemplar se puede consultar en la página web de ADABI. Disponible en: <http://proyecto.adabi.org.mx/vufind/Record/208196> [Consulta 25 de febrero de 2021].

imprimió en la Imprenta del Gobierno en Palacio entre los años 1870-1892, además este documento tiene una encuadernación manufacturada en el taller de Ireneo con todo y exlibris.

Ahora bien, a mediados del siglo XIX, y tras una larga historia de decretos y fundaciones, la Biblioteca Nacional de México, se puso nuevamente en el panorama de la opinión pública; liberales y conservadores se disputaban el recinto donde ella debía estar.

En 1857, el gobierno de Comonfort, promulgó un decreto de fundación donde se decía que se “clausuraba la Universidad y destinaba su edificio, libros, fondos y demás bienes, para la creación de la Biblioteca. En su cumplimiento, el rector de la Universidad debía entregar a José Fernando Ramírez, director del Museo y encargado de formarlo, todos los acervos por inventario promenorizado (sic)” (Osorio et. al., 1992: 286). En ese momento, los ejemplares de García Panes debieron haber sido marcados con el sello del Museo Nacional, además se encontraban tanto los de texto como los de láminas reunidos tal y como consta en el inventario que publicó Fernando Ramírez donde se sabe por primera vez la pérdida de algunos ejemplares con respecto al inventario hecho cuando se entregan al Congreso Constituyente (Díaz-Trechuelo, 1966: 753-755; Panes, 1975: 21).

Queremos apuntar, además, algunos datos particulares, uno es que Ramírez fue uno de los que instó al gobierno, desde 1854, para la creación de la Biblioteca Nacional, fue director tanto del Museo como de la Biblioteca nacionales y finalmente propuso que se hiciera una rigurosa clasificación bibliográfica. A partir de ese momento hubo una serie de vicisitudes en torno a la ubicación y pertenencia del acervo bibliográfico, el golpe de estado de Félix Zuloaga en 1858 exigía la entrega a la Universidad de los edificios y sus acervos. Y para 1861, en que Benito Juárez gana la guerra civil, reafirmó la supresión de la Universidad y la entrega de nuevo a Fernando Ramírez de los locales y sus pertenencias. Finalmente, se decretó que todo el material de la Biblioteca Nacional se trasladara a la iglesia de San Agustín que abrió sus puertas al público el 2 de abril de 1884 siendo su director, desde 1880, José María Vigil (Lafuente, 1992: 77-102).

Queremos señalar que Vigil e Ireneo fueron parte de una misma generación, además de contemporáneos y de haber nacido ambos en Guadalajara, los dos compartieron posturas ideológicas abiertamente liberales, estuvieron inmersos en el ambiente editorial y de opinión pública como periodistas y también ocuparon cargos administrativos en el Congreso de la Unión como diputados, en periodos semejantes; de hecho, Ireneo fue el encargado de publicar la *Biblioteca Mexicana* de José María y éste participó en el periódico de aquel como editorialista entre 1883 y 1884 (Castro, 2019: 14)

Por otro lado, la Biblioteca Nacional tuvo un recorte presupuestal considerable en el periodo comprendido entre 1911 a 1914 (Osorio et. al., 1992: 291), ello nos sugiere que probablemente en ese lapso no hubiera financiamiento para encuadernaciones.

Con todo lo anterior hemos querido acotar los tiempos en que los libros de ilustraciones de García Panes llegaron a su recinto actual y en qué momento fueron encuadernados¹⁰⁰.

Podemos sugerir que la fecha de entrada no pudo ser anterior a 1860, en que se encontraban en el Museo Nacional, ni después de 1919, en que se solicita la entrega de los volúmenes de texto. La encuadernación, por su parte, pudo ser realizada en el periodo que va de 1886 y 1914 en que se encuentra activo el taller de Ireneo Paz en la calle de Santa Clara; incluso podemos acotar al año de 1909 con el fallecimiento de Vigil o 1910 con el recorte presupuestal.

3.1.2 Historiografía

A diferencia de Pedro Alonso O'Crouley, la vida y obra de Diego García Panes cuenta con una copiosa historiografía, es probable que ello se deba a que fue un funcionario público y por ende hay bastante documentación disponible sobre sus trabajos como ingeniero y como funcionario, también se conserva buena parte de su producción. Además del *Theatro de Nueva España*, hay otros libros de texto y varios mapas y planos del terreno novohispano. A continuación, presentamos la historiografía de este autor.

Uno de los primeros trabajos que se conocen sobre Diego García Panes es el artículo de Manuel Carrera Stampa que se publicó en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo de 1945, y que se titula *El Theatro de Nueva España en su gentilismo y conquista*.¹⁰¹

Posteriormente, apareció el artículo de Lourdes Díaz-Trechuelo que ya hemos citado anteriormente y que, como hemos visto, además de estudiar la vida del autor también hace un seguimiento de la fortuna del manuscrito; posteriormente, en otro trabajo que veremos más adelante y que data de 1994, Lourdes Díaz-Trechuelos asegura que no conoció el texto de Manuel Carrera cuando ella elaboró su propio trabajo; las fuentes documentales de la autora son fundamentalmente las epístolas que Diego García envía a Francisco Cerdá y Rico, José de Gálvez, el príncipe de Asturias, Manuel Antonio Flores y Antonio Porlier y que se ubican en el Archivo General de Indias; también se apoya

¹⁰⁰ Cabe señalar que Vigil mostró una preocupación por la encuadernación de los libros y la mejora de los inmuebles desde que se desempeñó como director del Archivo General de la Nación. También emprendió la titánica labor de catalogar el material bibliográfico de la Biblioteca Nacional en el periodo en que fue director, es decir, de 1880 a 1909 (Castro, 2019: 15-20).

¹⁰¹ Ha sido referido por casi todos los investigadores que han tratado la figura de García Panes, queremos advertir que no pudimos consultar ninguna copia.

en la solicitud de ascenso a capitán que se encuentra en el mismo archivo, así como el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España con signatura 3534.

En 1975 José Ignacio Echegaray publicó una selección de láminas de los tomos 3 y 4 que tituló *Panorama de Anáhuac: selección de láminas y textos de los tomos 3 y 4 del Teatro de Nueva España*; en el siguiente año se publicaron láminas de los volúmenes 5 y 6 bajo el título de *La Conquista*; ambas ediciones cuentan con una introducción y notas de Ernesto de la Torre Villar.

En el primer libro, De la Torre, retoma para la redacción de la semblanza biográfica el trabajo de Manuel Carrera Stampa, pero fundamentalmente el de Díaz-Trechuelo.

Tratando de discernir la génesis de la obra, Ernesto de la Torre considera que fueron:

Los documentos que se empezaban a estudiar e interpretar, siguiendo los lineamientos que trazara el genio singular de Carlos de Sigüenza y Góngora y que, con perspectivas más modernas, analizaban los jesuitas Campoy, Clavijero, Alegre y Cavo y los historiadores que, habiendo recibido la influencia de Vico, recopilan ese material disperso para intentar una interpretación global de la historia antigua de México —como Mariano Fernández de Echeverría y Veytia y el italiano Lorenzo Boturini— despertaron seguramente en Panes un entusiasmo (Torre, citado en García, 1975: 9).

Posteriormente, dedica unos párrafos a demostrar que Carlos María de Bustamante plagió la obra de García Panes. Recordemos que Bustamante se había quedado con los ejemplares en custodia, haciendo una comparación entre los textos de uno y otro, De la Torre encuentra la semejanza en el volumen sexto entre las fojas 120 a la 158.

En un segundo apartado del estudio de Ernesto de la Torre donde trata la descripción y el contenido de la obra, se encuentra un aporte fundamental para el entendimiento de la obra propiamente, consiste en una detallada descripción de los volúmenes del *Theatro*. También transcribió el texto que apareció en 1860 en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* y el que se anotó en el inventario que entregó José Fernando Ramírez, director del Museo Nacional cuando recibió los ejemplares. Hace lo propio con la de Alberto María Carreño y la de Díaz-Trechuelo. En último lugar considera que la descripción de Manuel Carrera es mucho más escueta y entonces escribe su propia descripción.

[...] está dividido en dos partes: una de texto y otra de ilustración. La que contiene el texto — la narración histórica— se compone de seis volúmenes, las ilustraciones se contienen en cinco volúmenes. [...] Los volúmenes de texto miden 31 por 21 centímetros; los de ilustraciones miden 44.5 por 28 cms. Estos, los de ilustraciones ostentan encuadernación hecha en el siglo pasado o a principios del presente, en percalina morada, guardas de papel jaspeado del

mismo tono. Una etiqueta que llevan en el extremo izquierdo superior de la pasta, revela el taller en que se les encuadernó [...] Después de la guarda llevan una hoja en blanco a manera de guarda y enseguida la portada con el título genérico de la obra, escrito a mano, con letra clara, e tinta que fue negra pero que se ha tornado café (Torre, citado en García, 1975: 27).

Su descripción es bastante completa, comienza por la parte material considerando el formato, la encuadernación, las marcas de propiedad como son sellos, etiquetas y anotaciones manuscritas. Después hace un cuadro de la disposición del contenido para luego tratar de manera particular cada ejemplar. De igual forma, anota el número de hojas en blanco, el tipo de papel —aunque sólo los de los libros dedicados al texto—, así como el estado de conservación de los volúmenes. Una de las grandes aportaciones del estudio de Ernesto de la Torre es el descubrimiento de un volumen que fue parte del proyecto total (aunque no se encuentra en los acervos de la Biblioteca Nacional), se trata de esa *Sumaria Relación* de la que García Panes, de manera continua, hace referencia en el texto. El investigador sugiere que esta relación existió en 1827, cuando se hace el inventario en el Congreso, donde se anota una descripción semejante a la que refiere Diego García en el texto. Los hallazgos de Ernesto de la Torre no quedan ahí, sino que además pudo constatar que esta obra fue transcrita y se encuentra en la *Historia de la Conquista de México* de José María Lafragua.

Por otro lado, De la Torre, aporta una descripción de las láminas, desde sus materiales hasta la descripción de la imagen propiamente, y apunta “La mayor parte de los retratos de los virreyes es mediocre. La acuarela cubrió el dibujo, que era mejor. El 42, Francisco Cajigal de la Vega, revela un dibujo sobresaliente. Los rasgos de la cara se perciben con claridad y la mano está bien dibujada. El 44, marqués de Croix, también destaca. Los dos de Matías de Gálvez son buenos, principalmente el segundo” (Torre, citado en García, 1975: 33).

En 1976 se publica un segundo volumen con láminas del *Theatro de Nueva España*, aquí Ernesto de la Torre dedica un apartado al estudio histórico del territorio novohispano, desde la conquista hasta las misiones en el siglo XVIII; enseguida apunta la historiografía de Diego García Panes, desde los antecedentes de su obra, las fuentes utilizadas, hasta la concepción histórica del autor. Añade la siguiente descripción: “Panes, aunque hondamente fincado en tierra mexicanas, no pertenece por su origen al grupo de historiadores criollos, sino que se le debe encuadrar dentro de la categoría de historiadores peninsulares que, a la vez que cumplía una función administrativa oficial, mostraba interés por la historia” (Torre, citado en García, 1976: 20). De la Torre, agrega que las fuentes de consulta que utiliza García Panes dentro de su manuscrito son autores como Herrera, Torquemada, Gómara, Bernal Díaz, Solís, Cortés, Ixtlilxóchitl y Muñoz Camargo. No puntualiza qué información obtuvo de cada uno pero sugiere que los ejemplares de estos autores los pudo haber consultado en la biblioteca de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia que fue su contemporáneo y conocido.

Por otro lado, sobre el aparato iconográfico, sugiere que la abundancia de ilustraciones en la obra se debe en gran medida a la profesión de ingeniero militar del autor, que acostumbrado a ilustrar sus razonamientos lógicos y científicos, utilizó las imágenes como herramienta para operar bajo un método científico; también considera que los libros son un producto de las corrientes artísticas de la época y del pensamiento ilustrado, aunque critica la rigurosidad del autor cuando utiliza fuentes de consulta que no necesariamente ha tenido ocasión de constatar. Hasta aquí el estudio de Ernesto de la Torre Villar.

En 1992 se editó la obra *Descripción de los caminos que desde la plaza de Veracruz se dirigen a México por distintos rumbos*, un manuscrito de Diego García Panes fechado en 1783 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. El estudio introductorio consta de dos apartados, el primero, a cargo de Rosa Camelo y, el segundo, lo escribieron en conjunto Ignacio González Tascón y Carlos Domínguez López; en seguida, se encuentra la transcripción del documento a cargo de Javier Portús y luego el facsímil que incluye 13 mapas y un plano general. El trabajo de Rosa Camelo es una semblanza de la vida del capitán, en realidad la autora retoma la información del artículo de Díaz-Trechuelo y un par de citas de los trabajos de Manuel Carrera y de Ernesto de la Torre, para conformar el suyo. Por su parte, Domínguez y González hacen un estudio del documento donde afirman que fue un encargo del virrey Martín de Mayorga para hacer un reconocimiento del camino de Veracruz a México, también constatan que, al cabo de ocho meses, el ingeniero militar entregó el manuscrito al virrey en turno Matías de Gálvez. El texto se refiere a las características del camino, las vicisitudes que suponía hacer el viaje y las indicaciones sugeridas por García Panes para su mejora. Se echa de menos, en el estudio de los investigadores, un análisis de los mapas y sus características en comparación con otros productos semejantes de la época.

Al año siguiente, José Omar Moncada Maya, en el libro *Ingenieros militares en Nueva España*, aporta una serie de datos de interés sobre la vida y obra de Diego García, información que el autor ya había aportado, de manera sucinta, en el libro *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII* coordinado por Horacio Capel en 1988. En el primero, Moncada hace un listado cronológico de la vida, obra y cargos de García Panes, la mayoría de la información también fue citada por Díaz-Trechuelo, pero añade documentación del Archivo General de Indias, el Archivo General de la Nación en México y el Archivo General de Simancas, además de la que aparece en el libro *Los virreyes de Nueva España bajo el Reinado de Carlos III* de José Antonio Calderón Quijano. Entre la información inédita está que en 1756 García Panes es nombrado subteniente de artillería y que en 1764 llega a la Nueva España en la expedición comandada por Villalba.

En 1994 salió la edición de otro texto de Diego García, se trata del *Diario particular del camino que sigue un virrey en México*, firmado en Cádiz en el año de 1793. El estudio introductorio se debe nuevamente a la pluma de Lourdes Díaz-Trechuelo y Alberto Tamayo, este último además estuvo a cargo de la transcripción. Aquí se recoge, *grosso modo*, lo que ya Díaz-Trechuelo apuntaba en el artículo de 1966; la autora reconoce que entonces no sabía de la existencia del texto de Manuel Carrera y sigue sin saber cuál es la fuente que éste emplea para datar la fecha de nacimiento de García en 1730. Otro asunto que también menciona es que el militar nunca fue ingeniero propiamente, sino artillero, aunque es cierto que “se le destinó a las obras de fortificación en calidad de ingeniero voluntario” (1994: 21). En último lugar, menciona la edición de 1975 y 1976 comentada por Ernesto de la Torre Villar. Llama la atención que Lourdes Díaz-Trechuelo no haga un análisis del *Diario Particular*, que es la obra en cuestión, y sí repita la investigación que hizo sobre el *Theatro de Nueva España*. Tan sólo una nota preliminar nos advierte que el manuscrito se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo con signatura M.160 (García, 1994: 14).

Pero sin duda, el texto que resulta más completo sobre la historia de García Panes y el libro del *Theatro de Nueva España*, es la tesis de Gabriela Cisneros Guerrero de 1995 dirigida precisamente por Omar Moncada.

Cisneros dividió su trabajo en cuatro capítulos, en el primero, trata la situación histórica en el siglo XVIII tanto en España como en la Nueva España, poniendo especial atención a las ideas ilustradas. En el segundo, hace un recuento histórico de los cuerpos de ingenieros militares, desde el origen de la palabra latina *ingenium* e *ingeniero* de donde procede la de ingeniero. Posteriormente, presenta los textos que se estudiaban en la Academia de Ingenieros de Bruselas con el propósito de entender lo que ocurrirá más adelante en el cuerpo de ingenieros militares en España, así como en la Academia de Matemáticas de Barcelona. Por último, menciona el perfil que adquirió la ingeniería en Nueva España. Es importante señalar que para la conformación de este capítulo fueron fundamentales las obras de Horacio Capel y Omar Moncada.

En el tercer capítulo centra su atención en la vida y obras de Diego García Panes y, en el último, muestra un análisis detallado de la obra del *Theatro de la Nueva España* que incluye la imagen y las fuentes. Para este capítulo, Cisneros Guerrero hizo una exhaustiva búsqueda en el Archivo General de la Nación de México, por supuesto no deja de lado el trabajo de Díaz-Trechuelo que de alguna manera se documenta en los archivos españoles en los que aquella no pudo trabajar, así como de los textos de Ernesto de la Torre y Manuel Carrera.

Cisneros afirma que el capitán de artillería estudió en la Academia Militar de Matemáticas pero que “probablemente solo estuvo los primeros años del curso, porque de haber estado inscrito los cuatro años obligatorios, hubiera egresado con el grado de alférez, lo cual no sucedió” (1995: 52-53). De

acuerdo con Díaz-Trechuelo, este grado en artillería lo obtuvo en Madrid en 1755, Cisneros en cambio refiere que fue a su llegada a Nueva España. El dato no es baladí porque ello determinaría la formación académica que García Panes recibió, sobre ello regresaremos en la sección dedicada al estudio de la imagen.

Otro gran aporte que hace Gabriela Cisneros es el seguimiento puntual de las fuentes documentales en que se basa García para conformar su obra, son las mismas que Ernesto de la Torre Villar ya había mencionado, pero aquí, Guerrero hace un seguimiento puntual de la ubicación de unos y otros autores a lo largo de la obra. Para la labor de identificación de las fuentes, Cisneros, transcribió el texto de Diego García, este documento luego le sirvió como herramienta para la búsqueda y comparación.

Aunque a lo largo de la obra del ingeniero militar se citen personajes como Francisco Clavijero, Antonio Solís, Bernal Díaz, Mariano Veytia, fray Juan de Torquemada, Alonso de Axayácatl, fray Toribio de Benavente, Lorenzo Boturini y fray Andrés García, la autora pudo constatar que en realidad sólo utiliza cinco fuentes para la configuración del texto¹⁰², ellos son:

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl con sus obras *Relaciones e Historia de la Nación Chichimeca*, *Sumaria relación de la Historia de la Nueva España*, *Relación sucinta en forma memorial*, *Compendio histórico del reino de Texcoco*, las cuales le sirvieron para complementar los volúmenes II, III y parte del IV y VI de su obra ilustrada.

El resto del contenido del tomo IV se basó en la *Historia Antigua de México* del jesuita Francisco Javier Clavijero. Finalmente, su fuente principal para los sucesos de la conquista fue el cronista militar Bernal Díaz del Castillo con su *Historia Verdadera de la Conquista de México* además de utilizar el trabajo de Antonio de Solís titulado *Historia de la Conquista de México*, para corregir los errores de Díaz. [...] Sin duda alguna, Panes se basó en Veytia para citar y verificar algunos sucesos y fechas de los volúmenes II, III y parte del IV (Cisneros, 1995: 129-130).

Gabriela Cisneros no sólo menciona qué parte de la obra de García Panes corresponde a qué fuente bibliográfica, sino que además trata la manera en que trabajó cada uno de los textos. La autora sugiere que con las obras de Ixtlilxóchitl, García interpretó las palabras de aquel generando relatos harto descriptivos en algunos casos y resumiendo otros que no consideró de interés; por otro lado, en la comparación que Cisneros hace entre los autores concluye que Diego García “expuso de una manera más imaginativa que en forma de relación histórica” (1995: 132). También apunta que el

¹⁰² En el primer capítulo hemos sugerido la importancia de la transcripción como herramienta para el estudio de fuentes. Esta metodología es la misma que seguimos con el texto de Pedro Alonso O’Crouley.

ingeniero cometió algunos errores en la nomenclatura de los personajes mexicanos, cosa que se puede constatar a lo largo del texto.

Con la obra de Clavijero, en cambio, García reproduce textualmente varios pasajes que acomoda en el volumen IV; en cambio para el V y VI recupera a Bernal Díaz del Castillo y a Antonio de Solís, con ellos se decide por el resumen de acontecimientos, aunque se expande más en las descripciones de los lugares y personajes (Cisneros, 1995: 133).

Por último, la autora, añade que la experiencia que García Panes tenía sobre el territorio novohispano, tanto de sus caminos y el nombre de los pueblos, le permitieron tener material para la representación de las ilustraciones.

Queremos señalar que, así como Pedro Alonso O'Crouley ha citado a autores como fuente de consulta pero que en realidad los textos de donde obtuvo la información estaban en otra parte, también García Panes hace lo propio, es como si intentaran ocultar sus fuentes originales; es importante decir también que los autores que sí se mencionan textualmente, como Acosta, Solís y Herrera fueron autoridades en la materia y bien recibidos en el siglo XVIII. Como hemos dicho antes, el primero gozó de una excelente recepción en la península y fue traducido a varios idiomas, mientras que el segundo, fue reintroducido en el pensamiento del siglo XVIII por su estilo clásico. Antonio de Herrera, por su parte, basó su estudio en la documentación de archivos, es probable que se le mencionara por la manera en que su metodología daba solidez y autoridad al texto.

De la misma manera, García Panes cita a Bernal Díaz del Castillo; llama la atención que recupere un texto que no tuvo una buena recepción tanto por su acérrima crítica a la figura de Cortés, que era un icono heroico sin cuestionamiento, como por que aseguraba que la Corona no había recompensado adecuadamente a sus servidores castrenses (Brading, 2017: 399). Es probable que la inclusión de esta fuente se deba a que Díaz del Castillo fue militar y su texto narra con minucia las campañas bélicas, tema que posiblemente fuera de interés profesional para García.

En cambio, la inclusión de Clavijero resulta de una modernidad absoluta, de acuerdo con David Brading, Clavijero intentó demostrar la importancia de las fuentes documentales prehispánicas llamando la atención sobre el conocimiento que se tenía en temas como astronomía y matemáticas. Intentó dotar de un pasado glorioso al pueblo mexicano.

Para empezar, Clavijero trató de liberar al Anáhuac del reino de las tinieblas. Acosta y Torquemada habían pintado a los mexicas en su viaje a través de los desiertos del norte, conducidos por el diablo mismo [...]. Sin ambages, Clavijero criticó a estos historiadores por su ingenuidad al convertir a Satanás en un personaje histórico [...]. La práctica de la idolatría se derivaba de los temores y la ignorancia de los hombres y de los engaños y la superstición

de los sacerdotes paganos [...] rechazó las teorías de la migración transoceánica y la identificación de los toltecas con los egipcios, idea que sostuvo Kircher, Sigüenza y Eguiara (Brading, 2017: 614-618).

Es probable que la opinión que hace Juan Bautista Muñoz sobre la obra de Diego García Panes cuando dice “que ha dado crédito a opiniones y tradiciones vulgares tomadas de diversas fuentes, que deberá revisar para no incurrir en los errores que comúnmente se hallan en las obras sobre la historia antigua de Anahuac” (Díaz-Trechuelo, 1966: 740) se deba en parte al juicio que el mismo Bautista hizo sobre la obra de Clavijero que considera “un ordenado compendio de Torquemada” (Brading, 2017: 614)¹⁰³.

La principal fuente de consulta de García, tal y como lo demuestra Cisneros Guerrero, fue la obra de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, de quien retoma textualmente las citas. Este autor desarrolló una extensa obra compuesta de trece relaciones de la historia de la región, que llega hasta el año de 1526; en la última, se traza la figura del infante Ixtlilxóchitl, que fue su antepasado, como una pieza fundamental para la conquista del territorio mexicano.

Pablo García Loaeza, a su vez, apunta las fuentes en la que se basa Alva para desarrollar su labor, asegura que detrás está la crónica de Gómara, texto que se había convertido en un referente obligatorio. Lo que sugiere García Loaeza, es que los textos, a pesar de que recuperan los mismos hechos, se narran de manera distinta posicionándose en uno u otro bando (2014: 91), es decir, que si bien Alva empleo como base una obra que se contrapone a su interés, lo que hace es intervenir la narración con la inclusión de su propia visión.

Otras fuentes de consulta fueron las que el mismo Alva Ixtlilxóchitl se encargó de coleccionar en su archivo personal, donde se incluyen documentos como el Códice Xólotl, el Mapa Quinatzin y el mapa Tlotzin. Asimismo, se basó en relatos y testimonios de nobles indígenas, por ejemplo, Antonio Valeriano, que fue el colaborador indio de Sahagún (Brading, 2017: 372).

Sobre el contenido del texto de Alva, escribe García Loaeza:

Su trabajo también sobresale de la narración, sobre todo en la Historia de la nación chichimeca, su obra cumbre. Se señala, finalmente, por ser la expresión de un espíritu patriótico que, haciendo caso omiso de cualquier anacronismo o incongruencia, se identifica proyectando sus propios valores sobre el pasado local. Este ánimo se manifiesta claramente

¹⁰³ Javier Clavijero escribió su obra estando en Italia y efectivamente utilizó el libro de la *Monarquía indiana* (1615) de Juan de Torquemada como fuente de consulta, este texto es una mezcla de los relatos que antecedieron a su autor cuya intención fue la de resarcir la figura de los indios haciendo además una crítica a las crónicas de Herrera y Acosta, “por sus errores, omisiones y falsa captación de la historia americana [...] El que fuese reimpreso durante el decenio de 1720 junto con los *Comentarios reales* demostró un ciclo de investigación y exposición, y los remataba” (Brading, 2017: 375, 376).

en las palabras de Temilotzn (sic). [...] en suma, los textos de Alva ofrecen la historia local no sólo dignificada, sino plenamente redimida (2014: 97).

El texto de Fernando Alva no llegó a la imprenta en su momento, sino que sus papeles fueron obsequiados a Carlos de Sigüenza y Góngora a través del hijo de Alva que fue, después del autor, su primer poseedor. Posteriormente, y tras la muerte de Sigüenza, su biblioteca pasó al Colegio de San Pedro y San Pablo, donde Clavijero pudo consultar los materiales que ahí se encontraban, entre ellos los relatos del texcocano. A principios del siglo XIX, Carlos María de Bustamante tuvo ocasión de consultar la obra en la Secretaría del Virreinato donde se archivaban copias del manuscrito de Alva y por primera vez se publicaron algunos fragmentos en el *Diario de México*, posteriormente imprimió en 1826 otro volumen titulado *Tezcoco en los últimos tiempos de sus antiguos reyes* y, hacia 1829, la última relación de las trece que tituló *Horribles crueldades de los conquistadores de México y de los indios que los auxiliaron para subyugar a la corona de Castilla*.

Por la fortuna del texto de Alva podemos intuir, que García Panes consultó la obra de manera manuscrita en alguna de las bibliotecas que conservaban copias de ella. Recordemos que Pedro Alonso O’Crouley también utilizó, dentro de sus fuentes de consulta, libros que circularon manuscritos. Sobre ello, Cisneros supone que el ingeniero militar debió consultar la obra de Alva en la biblioteca de su amigo Mariano Fernández de Echeverría y Veytia que tenía copias de los textos de Ixtlilxóchilt (Cisneros, 1995: 101).

Por otro lado, y siguiendo nuevamente a Pablo García, la labor historiográfica de Alva Ixtlilxóchilt era la de enaltecer a sus antepasados indígenas “Su éxito más inmediato se manifiesta en una larga carrera administrativa respaldada por una cédula de 1620 en la que el rey manda que, en consideración de los méritos de su linaje y de los servicios prestados por su esforzado ascendiente, “don Fernando de Alva Ixtilsúchil reciba merced y favor” y que se le ocupe “en oficios y cargos... que sean de su calidad y suficiencia” (2014: 101). La nota de García Loaeza nos deja entrever uno de los propósitos que tenían los relatos de la historia americana, si bien el autor deja claro que el fin último fue la dignificación del pasado prehispánico y que tuvo como consecuencia el desarrollo del espíritu patrio; también sugiere la utilidad que estos textos tuvieron en la búsqueda de favores reales, eso mismo lo hemos sugerido tanto para el libro de O’Crouley como para el de García Panes.

En ese sentido, recordemos que Diego García, en reiteradas ocasiones, acompañó su solicitud de apoyo para terminar su obra con alguna petición de cargos o ascensos, por ejemplo, en la carta dirigida a Cerdá y Rico, le requiere “que le obtenga el nombramiento de juez de residencia del corregidor de México don Francisco Crespo, y también la del gobernador de Veracruz don José Carrión y Andrade” (Díaz-Trechuelo, 1966: 730). Posteriormente, en su visita a la península, el ingeniero militar solicita a Antonio Porlier, que era el ministro de Gracia y Justicia, su anuencia para

terminar la obra y, en la misma misiva, pide el grado y sueldo de coronel de infantería, así como dinero para regresar a Nueva España. Poco después se dirige al mismo destinatario comunicándole que ya que el gobernador de Perote había renunciado a su cargo, él quería ocupar dicho puesto con el grado de coronel (Díaz-Trechuelo, 1966: 743). Lo mismo ocurre en 1793 cuando se dirige al rey “Solicitando el grado y sueldo de coronel de artillería, y con este motivo alega entre otros méritos el haber presentado en la Corte además de la *Historia*, otras obras suyas de mucho interés al servicio de V. M.” (Díaz-Trechuelo, 1966: 747). En todas las solicitudes añade una licencia para que su hijo José Sixto lo acompañe en la empresa como su dibujante, con sueldo de por medio, por supuesto.

Encontramos en estas peticiones un propósito de la escritura como una especie de mérito para la obtención de favores, recordemos que, por real cédula, el rey había solicitado se escribiera la historia de las Américas y se censara el reino con el propósito de conocer la extensión y estado del territorio ultramarino. Es posible que estos documentos que se gestaron en estos siglos tuvieran la intención de cumplir con esta orden, creemos, sin embargo, que ésta podría ser una función primigenia o una especie de pretexto, pero que luego se convirtieron en objetos de gran valor para sus autores y de consumo personal o en tertulias.

Una primera diferencia que podríamos advertir entre los manuscritos de Alonso O`Crouley y de Diego García es que mientras el segundo fue hecho con el propósito de llevarse a la imprenta, el primero jamás tuvo esa intención. Sin embargo, el del militar nunca se concluyó y sus esfuerzos estuvieron dirigidos a la consumación de la obra más que a su reproducción en la prensa.

Hasta aquí hemos hecho un recuento de la fortuna del manuscrito de Diego García Panes, así como los estudios que han emanado de él. A continuación, presentamos el estudio de la imagen.

3.2 Estudio de la imagen

El libro del *Theatro de Nueva España* de Diego García Panes ha sido catalogado como una historia ilustrada, esto resulta obvio cuando cuenta con más de 600 láminas, si bien es cierto que también hay cinco volúmenes de texto, estos son precisamente las cartelas que explican el suceso narrado en la representación, es decir, fungen como apoyo para la decodificación. En la portada, el mismo García Panes apunta que se trata de un “Compendio Histórico. Representado en estampas lo sucesos memorables, trages, ceremonias, sacrificios, poblaciones, guerras, y demas noticias curiosas”. Es decir, que efectivamente la forma de esta obra es la de una historia ilustrada.

En el *Theatro*, la relación entre el texto y la imagen es bastante cercana, si bien por un lado tenemos los libros con el texto y por otro los volúmenes de láminas, lo cierto es que la obra estaba pensada

para tener la imagen y debajo la inscripción, de ahí que las láminas tengan una tercera parte del folio en blanco, lo que nos hace suponer que en ese sitio habría ido inserta la explicación (ver figura 68).

En las láminas es notorio el trazo de un margen que luego fue dividido por una línea horizontal para separar en dos secciones el folio, en la parte de arriba, ocupando dos terceras partes, se encuentra la imagen, mientras que la sección inferior se halla en blanco.

Otra característica que conservan los tomos 3 al 6 es la inclusión de pequeñas cartelas en la parte superior, las cuales fueron diseñadas con un marco de rocallas y en el que se observa un número en grafito. Algunas llevan policromía en colores amarillo, azul y rojo; en las de grafito solo se observa el bosquejo, aunque es evidente que se trata de la misma cartela. Para el caso de los retratos del MS 1878 de la BNM, las cartelas explicativas tienen un diseño diferente, en colores amarillo, rojo y verde, pero conservan el estilo rocalloso. Eso nos sugiere una uniformidad en la obra, al menos con respecto a lo dibujado con grafito.

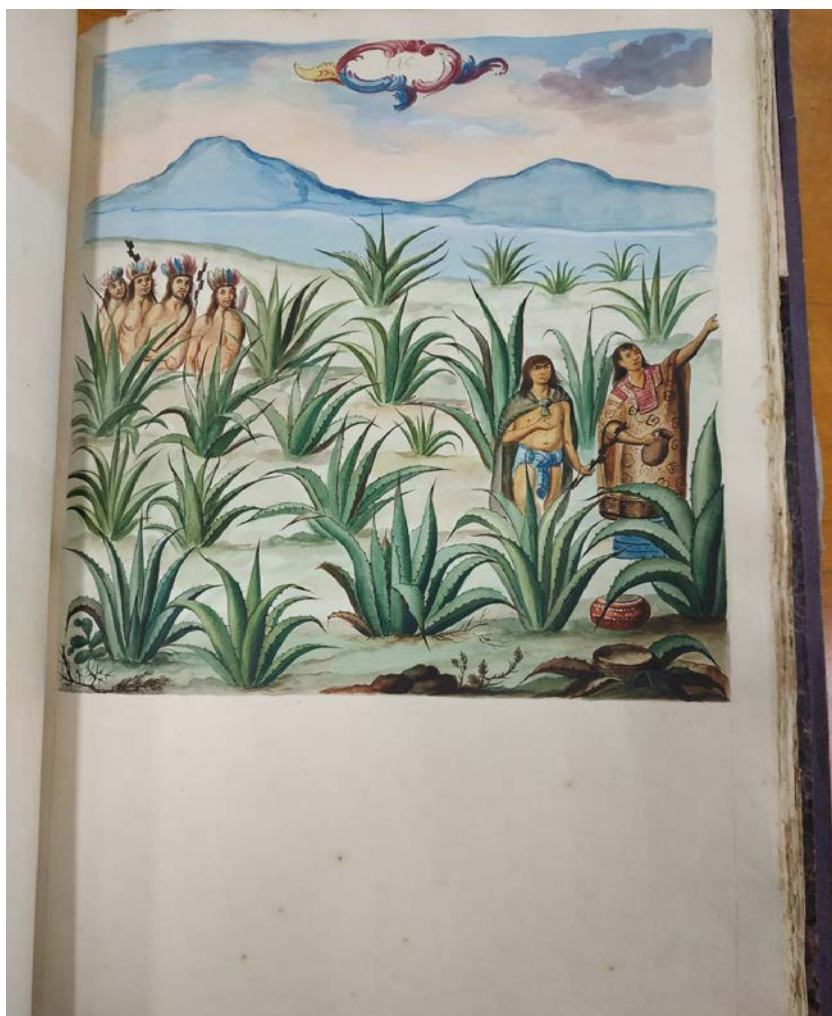


Figura 68. Detalle (García, 1787-1790: fol. 66, t. 3). Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1879.

No obstante, y como hemos dicho antes, no todas las láminas están terminadas y no todas fueron hechas con los mismos materiales, además tuvieron un proceso de creación en distintos momentos, por ejemplo, se ha dicho que para 1789 estaban las láminas de los tres primeros tomos y el volumen con los mapas, es decir, aquellos que cuentan con policromía debieron haber sido realizados antes de esta fecha y posterior a 1784 cuando se le otorga el grado de Teniente Coronel (Moncada, 1993: 140), ya que es bajo este título como se presenta en portada; también podemos intuir que el volumen primero debió concluirse en 1787 porque es la fecha que aparece en el retrato del último virrey que es representado. En cambio, los siguientes volúmenes que sólo tienen dibujos con grafito debieron haber sido bosquejados después de 1789 o alrededor de esa fecha.

Otro dato que ya hemos apuntado es que el autor buscó, por varios medios, recursos para terminar la obra, porque además de monumental en extensión requería materiales costosos como son el papel de alto gramaje y los colorantes. En este momento surge una pregunta y es el por qué Diego García Panes policromó las imágenes si quería llevar a la prensa el libro.

Podríamos señalar que los documentos cuya génesis estaba en los cuerpos militares y oficiales tenía una tradición de conservarse manuscrita por la delicadeza de sus contenidos, recordemos lo que ocurrió con el informe de 1771 de José de Gálvez que no llegó a la prensa hasta 1867, pero del que hubo varias copias que se conservan hoy en día por haber sido resguardadas en archivos reales y militares de acceso restringido. Sin embargo, eso sólo aplicaría para el caso de la producción que García Panes realizó por encargo, es decir, del trazado de planos, mapas y diseño armamentista, no así el *Theatro de Nueva España* que se concibió desde un principio como un esfuerzo propio.

Es difícil discernir si la intención primera del ingeniero militar era hacer un borrador de prensa, si quería hacer un manuscrito único o si deseaba tener la obra terminada con detalles en manuscrito para que luego sirviera de guía a los impresores. Es posible incluso que haya habido varios propósitos y que estos incluso cambiaran con el tiempo considerando las vicisitudes que el documento tuvo a lo largo de su fortuna. Creemos, sin embargo, que Diego García llevaba a cabo una empresa de interés personal, más allá de sus funciones administrativas y que ya avanzada la labor se diera cuenta que podía solicitar recursos para terminarla e incluso que le sirviera como un documento meritorio para conseguir otros propósitos como puestos administrativos.

Queda también abierta la pregunta de quién es el ilustrador, en la relación de solicitud que García Panes envía al virrey Manuel Antonio Flores en 1788 requiere “ocho oficiales pintores que dominen el temple para unirlos a los que tenía trabajando en su casa, y dos o tres amanuenses de buena letra” (Díaz-Trechuelo, 1966: 731).

Sobre el asunto, Ernesto de la Torre considera que el autor de las láminas cuidó bien de representar el vestuario y se apegó a la indumentaria de la época “hay en la obra de Panes mayor fidelidad y

exactitud en los trajes, armas y objetos por ellos empleados. Digna de notar es la reproducción de los caballos, hecha diestramente, a través de un ojo acostumbrado a observar los movimientos ágiles, repentinos de los animales” (Torre citado en García, 1975: 22). Es decir, el investigador considera que Diego García es el autor material de las ilustraciones y que, familiarizado con los trazos y con los animales ahí representados, pudo terminar la empresa iconográfica de esta obra; aunque también propone que el ilustrador, si no es el propio Diego García, al menos debió entender cabalmente lo que el ingeniero requería, y cito: “Si no hay posibilidad de afirmar que Panes fue el autor mismo de los dibujos, sí podemos decir que el dibujante se identificó con Panes y que éste se volcó totalmente en el dibujante, dándose un caso total de sustitución” (Torre citado en García, 1975: 36).

Por su parte, Gabriela Cisneros Guerrero supone que esa persona que trabajaba para García Panes pudo haber sido su propio hijo, José Sixto (1995: 137). La propuesta es realmente viable toda vez que en repetidas ocasiones Diego García solicitó, además de los apoyos financieros, licencia para que su vástago lo acompañara en la empresa.

Es probable que la respuesta a esta interrogante se encuentre en las imágenes mismas; en este momento queremos plantear y problematizar el tema de la formación que recibió Diego García Panes en términos académicos para elucubrar si pudo tener las herramientas y habilidades técnicas para ello.

3.2.1 La formación en la Academia de Matemáticas de Barcelona¹⁰⁴

El autor del *Theatro de Nueva España* estudió en la Academia de Matemáticas de Barcelona, esta institución comenzó su planeación en el año de 1699 y, hacia enero de 1700, el rey firmó el decreto de su fundación (Capel y Moncada, 1988: 105). Aunque, como ya hemos señalado en el capítulo primero, la Guerra de Sucesión no permitió la continuidad del proyecto hasta pasada la década de 1720.

El programa de estudios se basó en la academia que ya existía en Bruselas, fundamentalmente era una academia práctica dirigida por profesorado castrense, esto supuso uno de los primeros conflictos a la hora de organizar la estructura interna. Bien documentadas están las disputas entre Mateo Calabro, primer director de la academia y el ingeniero General Verboom. Cada uno propuso un programa donde es notoria la diferencia de planteamientos ideológicos entre ambos, que van

¹⁰⁴ La elección de la ciudad de Barcelona para la fundación de la academia no es baladí, de acuerdo con Capel este sitio “contaba ya con una tradición académica y, de hecho, era, como ya hemos visto, la heredera de la Academia de Fortificación y Artillería que existió en la corte y que fue disuelta en 1697. Las razones para esta elección deben buscarse en la constante amenaza de invasión francesa que suponía para Cataluña la continuada situación de guerra con Francia, mantenida ininterrumpidamente en el último tercio del siglo XVII (Capel y Moncada, 1988: 104).

desde el contenido de las materias, las formas de enseñanza, la admisión del alumnado e incluso la relación jerárquica interna (Capel y Moncada, 1988: 115-123).

No obstante, la enseñanza que seguramente recibió García Panes debió estar entre los años en que Pedro Lucuce estuvo a cargo como director de la Academia, este periodo comprende las fechas que van de 1738 a 1779, ausente solo en el lapso de 1756 a 1760 en que estuvo en Madrid (Capel y Moncada, 1988: 139).

La estructura de la Academia en el periodo de Lucuce queda asentada en el documento de 1739 *Ordenanza e instruccion para la enseñanza de las Mathematicas en la Real, y Militar Academia, que se ha establecido en Barcelona, y las que en adelante se formaren, en que se declara el pie sobre que deberán subsistir : lo que se ha de enseñar en ellas, las partes que han de concurrir en los sugetos para ser admitidos y los premios, y ascensos con que se les remunerará à los que se distinguieren por su aplicación.*¹⁰⁵

La enseñanza en este centro comprendía tres años divididos en cuatro cursos de nueve meses, la administración estaba a cargo del director general más dos ayudantes, además de un director de dibujo; todos ellos debían tener una formación como ingenieros. La admisión estaba restringida a la edad de 15 a 30 años. Cada que concluía un curso se examinaban a los alumnos para evaluar su aptitud y poder continuar, de lo contrario se les restituía a sus cuerpos con el respectivo certificado de haber aprovechado el correspondiente curso.

Dentro de las 27 ordenanzas también se especifican las partidas presupuestarias, los instrumentos para las prácticas (como globos terráqueos, brújulas, niveles, mapas), hasta los asientos dentro de las aulas y el material que debían llevar como papel, tinta y lápiz. Lo mismo se apuntan las directrices de las materias y las temáticas a desarrollar en cada curso, así como los certámenes y premios correspondientes al finalizar los cursos. A continuación, transcribimos el contenido que cada curso aportaba, señalaremos en negritas información que nos parece pertinente para el tema y que después retomaremos en nuestro análisis.

Sobre el primer curso dice:

se repasará la Arithmetica, y explicará la extracción de raíces, **los seis primeros Libros, once, y doce de los Elementos de Euclides;** la Geometria Practica, inclusa una breve noticia de las Secciones Conicas; el fundamento, y uso del Canon Trigonometrico, y Logarithmico, con la resolución de los triangulos rectilíneos; la proporcion, aumento, disminucion, y transformacion de las figuras, el uso dela Pantometra, Plancheta, y demás instrumentos mas comunes, aplicados a la Longimetria, y folidos; la dirección, y conduccion

¹⁰⁵ Un ejemplar puede ser consultado de manera digital en la Biblioteca Central Militar con signatura: IV-6458(29). Cabe señalar que, aunque el autor institucional de esta *Ordenanza* es el rey, en este caso Felipe V, el documento está fechado y firmado el 22 de julio de 1739 por Casimiro de Uztariz.

de las Minas, y el modo de nivelar. [...] descripción del Mundo en general, y en particular de la Sphera Celeste, los Círculos que sobre ella se consideran, y sus diversas posiciones (Ordenanza, 1739: 8).

En el segundo:

se explicará la Fortificación moderna, defensiva, y ofensiva; regular, e irregular; Real, y de Campaña, con el ataque, y defensa de las Plazas; el modo de acamparse, y atrincherarse; las ventajas, y defectos de los terrenos, como también de las líneas, y ángulos de la fortificación; su resolución trigonométrica, y el cálculo de sus sólidos; la **Artillería** con todas sus partes, y conocimiento de polvoras; los diversos géneros de **Cañones**, y Morteros, con el repartimiento de sus metales, y molduras que los adornan, su **delineación**, y liga; la de sus Cureñas, y Armas; el modo de probarlos, y conocer sus defectos; las diversas punterías, y proyecciones de las Bombas, la **proporción de la polvora** con que se cargan; los varios géneros de fuegos artificiales [...] magnitud, y figura de la tierra, fábrica, y uso de los Globos terrestre, y celeste, y **Cartas geográficas**; juntamente el conocimiento de los **Planos, según los diversos colores con que se delinean, y lo que cada uno significa** (Ordenanza, 1739: 9).

Para el tercer curso:

se dictará la fuerza que se adquiere por medio de las Maquinas, la gravedad, movimiento, celeridad, y equilibrio de los cuerpos; el arte de mover, levantar, conducir, y repartir el agua; hacer los ríos navegables, adaptar los Puertos de Mar, remediando con el arte los defectos de la naturaleza; construir Muelles, la proporción, y simetría de las cinco órdenes de **Arquitectura**, la de las varias partes de un edificio, la descripción de plantas, y perfiles de ellos, así rectos, como oblicuos; la formación de las bóvedas y arcos más comunes [...] de la Gnomónica, como también de la formación, y uso de las cartas Hidrográficas, con el modo de resolver sobre ellas los problemas náuticos (Ordenanza, 1739: 10).

Finalmente, en el cuarto y último curso, llevado por el director de dibujo, se anota:

se enseñará el modo de **delinear** con limpieza, y de **aplicar los colores** según práctica, para la demostración de sus partes, su distribución, y decoración, con los adornos pertenecientes a todos los Edificios Militares; haciendo a este fin sus respectivos planos, perfiles, y elevaciones, empezando por un frente fortificado regular, en cuya mitad se manifieste la latitud del muro, y estrivos en el fundamento; y en la otra, la obra concluida, y vista por la parte superior, cortando sobre ella varios perfiles [...] Se les instruirá en la forma de **levantar los planos** particulares, y mapas de Provincia; el modo de distinguir, y **representar sobre el**

papel las tierras labradas, las incultas, los bosques, barrancos, caminos, montañas, peñas, riberas de mar, ríos, pantanos, casas, jardines, y huertas; como también la demostración de trincheras, baterías, líneas de circunvalación, y contravalación en los ataques de Plazas, haciéndoles ver diseños en grande de todos los instrumentos de gastadores, faginas, salchichones, manteletes, y gaviones; el modo de hacerlos, y emplearlos, con todas las demás operaciones, que se practican en ellos; como también en su defensa, los campamentos, y planos de batallas de Exercitos, todo con los colores que les corresponden; la disminución, el aumento de los planos a mayor, o menor; la reducción de las escalas, el modo de tomar, y delinear la vista de una Plaza. (Ordenanza, 1739: 11).

Sobre el primer curso, podemos observar la fuerte carga que tienen las matemáticas, así como los postulados de Euclides, en la formación del alumnado. Sobre el tema de las fuentes textuales utilizadas en la academia volveremos más adelante.

El segundo curso, en cambio, tiene un sesgo hacia la formación de los artilleros, en el que se enseña el uso y diseño de cañones, así como la utilización de la pólvora. Estos aspectos los hemos señalado porque precisamente García Panes participó en un proyecto con Miguel Constanzó para la refundición y diseño de artillería. Sobre el asunto, Cisneros refiere que en 1773, Diego García presentó el proyecto de un cañón para el servicio de los batallones, se trataba de un diseño innovador en Nueva España denominado a “la sueca”, basado en las obras de Andrés Sanz y Nicolás Devis (figura 69). Además, mostró la cantidad de pólvora que debían tener las balas para su correcto funcionamiento, pruebas que se hicieron bajo la supervisión de Domingo Elizondo y Miguel Constanzó (Cisneros, 1995: 62-66).

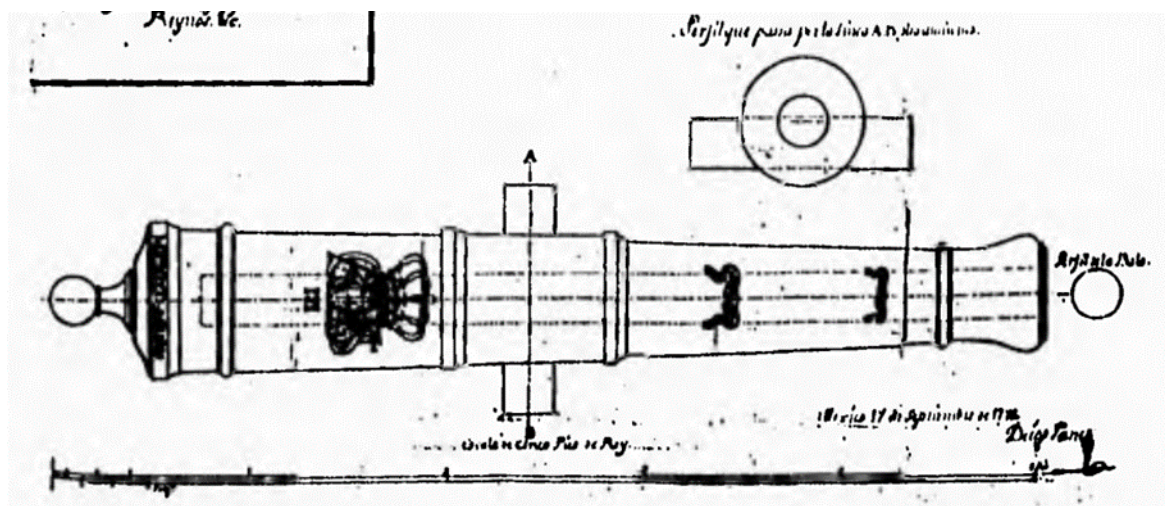


Figura 69. *Cañón de bronce*, Diego García Panes, 1774, Archivo General de la Nación de México (Cisneros Guerrero, 1995: 64).

Por otro lado, a mediados del siglo XVIII, hubo una serie de reformas impulsadas por Zenón de Somodevilla, mejor conocido como el marqués de la Ensenada, que modificaron sustancialmente los planes de estudio de la Academia de Matemáticas de Barcelona, una de ellas estuvo asociada al cuerpo de Artilleros. Si bien dentro de la Academia se podía optar para ingresar como ingenieros o artilleros, lo cierto es que la administración siempre estuvo sesgada y favorecida para los primeros, así que dicho marqués estableció el 30 de julio de 1748 un decreto para fundar en Madrid la Academia de Matemáticas, Artillería y Fortificación.

Es posible que a García le haya tocado precisamente ese periodo de transición, si consideramos que García Panes nace en 1731, y que la edad mínima de ingreso a la Academia de Matemáticas era los 15 años, podemos suponer que la fecha más temprana de ingreso pudo ser en 1746, es decir, que alcanzó a cursar 2 años en Barcelona antes de las reformas; este dato coincide con la propuesta que hace Cisneros Guerrero cuando dice: “Diego García Panes realizó sus estudios profesionales como cadete en la Academia Militar de Matemáticas. Probablemente solo estuvo los dos primeros años del curso, porque de haber estado inscrito los cuatro años obligatorios, hubiera egresado con el grado de alférez, lo cual no sucedió” (Cisneros, 1995: 52-53).

Sabemos que se trasladó luego a Madrid de donde partió con el marqués de las Amarillas rumbo a Nueva España en el año de 1755, entonces, o bien obtuvo el título de alférez en Nueva España, como asegura Cisneros, o bien lo obtuvo en Madrid, como lo refiere Díaz-Trechuelo, en cuyo caso debió ser parte de esa reciente formación de la Academia en Madrid impulsada por Ensenada. En cualquiera de los dos casos, el militar no realizó los estudios del último curso del plan de estudios en Barcelona, es decir, el que se dedicaba al dibujo, es más, precisamente una queja del cuerpo de artilleros era que los alumnos de las otras academias, la de Orán y Ceuta debían acudir a la de Barcelona a cursar las materias de las clases de dibujo (Capel y Moncada 1988: 151).

Sobre el mismo asunto, Cisneros menciona que las materias que Diego García realizó en la Academia fueron: “geografía, topografía, arquitectura civil y militar, levantamiento de planos, cartas geográficas; sobre todo, la materia de dibujo, le sirvieron de herramientas para la realización de su obra estampada” (Cisneros, 1995: 101). Si nos basamos en la aseveración de la propia autora en la que considera que Panes sólo estuvo dos años en Barcelona y, luego en lo que viene en el plan de estudios de la Academia, podemos decir entonces que García no pudo haber realizado ese último curso de dibujo, como dice Gabriela Cisneros, al menos no en Barcelona, quizá lo hizo en Madrid.

Aun así, como el propio Horacio Capel informa, estas nuevas academias como la de Madrid “eran centros de funcionamiento discontinuo, limitados recursos y escaso prestigio” (Capel y Moncada, 1988: 150). Para el caso, lo que queremos manifestar es que independientemente del lugar y año en donde obtuvo el grado de artillero, lo más seguro es que García Panes no recibió la formación

completa en Barcelona, es probable que tampoco haya cursado el tercer grado en donde se veía arquitectura civil y militar, y mucho menos el último de los cursos en el que exclusivamente se enseñaba dibujo, la aplicación de los colores y el levantamiento de planos. Estas habilidades no las obtuvo en la academia, sino que las debió adquirir de manera autónoma y en su formación profesional más adelante.

Retomando el tema de las fuentes textuales que se utilizaban para la docencia, Horacio Capel aporta una extensa bibliografía obtenida de los libros pertenecientes a la Biblioteca de la Academia de Matemáticas de Barcelona, tanto los que fueron referenciados en otros textos de la época, y que se convirtieron en clásicos, como aquellos escritos en cuadernos de apuntes de los propios alumnos de la Academia.

En ese listado están las obras de Sebastián Fernández de Medrano, el que fuera director de la Academia Real y Militar de Bruselas, que redactó de manera expresa textos para la enseñanza, entre ellos se encuentran: *Rudimentos geométricos y militares que propone a estudio y aplicación de los profesores de Milicia*, Bruselas, Viuda de Vlugart, 1677; *El Ingeniero, primera parte*; y *El Ingeniero, segunda parte que trata de la geometría práctica, trigonometría y uso de las reglas de proporción*, Bruselas, Lamberto Marchan, 1687; *El Architecto Perfecto en el Arte Militar o El perfecto artificial bombardero y artillero*, Amberes, Enrico y Cornelio Verdussen, 1708 (Capel, 1988: 218-219). El contenido de estos libros prácticamente es el que se trataba en los tres primeros cursos de la Academia en Barcelona. Llama nuestra atención además un libro de 1701 cuyo título es *Los seis primeros libros, once y doce de los Elementos Geométricos del famoso philosopho Euclides Megareense, Amplificados de Nuevas Demostraciones*, impreso en Bruselas en casa de Lamberto Marchant; si recordamos las Ordenanzas de 1739 este título aparece escrito de manera textual, por lo que intuimos que no se veían los libros seis, once y doce de Euclides directamente, sino que se estudiaba el libro de Fernández de Medrano sobre los libros de Euclides cuyo nombre es idéntico al que aparece ahí. Sobre el propósito de su obra, Sebastián Fernández dice:

Haviendo sucedido con esta Obra, Curioso Lector, lo mismo que con todas las que he dado al Publico, como es que por haverse acavado sus impresiones, y que si havian quedado algunas, se havian quemado en el Bombardeo de Bruselas, me vi obligado a bolverlas a imprimir, para que no careciese esta Real Academia de ellas, respecto que el haver salido tanto sujeto aprovechado, y en breve proveido a todas las Fronteras de los Dominios del Rey nuestro señor, de Ingenieros, [...] consiste en que está su Doctrina tan clara, y inteligente, que en un año adquiere uno todo lo concerniente para profesar este Arte [...] y de las que tocan a las Disciplinas Mathematicas, salgan del océano de los Elementos Geometricos del famoso Philosopho Euclides” (Fernández, 1701: s/p).

En el prólogo, Fernández de Medrano deja entrever el éxito editorial de su obra, además del propósito que tenían para la formación de los ingenieros de la academia donde él trabajaba, asegura que el contenido abarcaba el de un año lectivo y por supuesto habla sobre las teorías de Euclides que retoma para su labor.

Fernández también hizo resúmenes de sus obras en verso, siguiendo la práctica docente que estaba en boga introducida por los jesuitas, para la inteligencia de aquellos que recibían una superflua instrucción (Capel, 1988: 220). Sobre este recurso literario, recordemos que el propio García Panes añadió a su *Diario particular del camino que sigue un virrey de México* el poema de Antonio de Rivadeneira que trata sobre el mismo asunto y que dedica a la virreina María Luisa de Ahumada, marquesa de las Amarillas (el poema completo se encuentra en la edición facsímil de García, 1994: 121-125).

Otra obra de carácter general que cubría todos los saberes impartidos en la Academia es *El Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la cantidad* del padre Tomás Vicente Tosca, dividido en nueve extensos volúmenes impresos entre 1709 y 1715, y luego reimpresso en 1727 (Capel y Moncada, 1988: 221). El libro de Tosca abarca prácticamente el contenido temático del plan de estudios de la Academia de Matemáticas, a excepción del dibujo.

Pero sin duda los cuadernos de apuntes conservados de los cursos de Pedro Lucuce dan muestra exacta de los tratados que abarcaban la enseñanza. Horacio Capel aporta una tabla en la que se puede observar la estructura y el contenido de dichos cursos en el periodo comprendido entre 1756 y 1761, divididos en ocho tratados que abarcaban los temas de aritmética, geometría elemental, trigonometría y geometría práctica, fortificación, artillería, cosmografía, estática y arquitectura civil; por la relevancia de la misma nos tomamos la libertad de apuntar parte de la información que en ella se contiene.

Tratado I.

De la Aritmética/Libro 1. De los números enteros/Libro 2. Del algoritmo literal/Libro 3 De la razón y proporción en común/Libro 4. De las reglas de proporción/Libro 5. De las potencias y raíces/Libro 6. De las progresiones.

Tratado II. De la geometría elemental

Libro 1. De los elementos de Euclides/Libro 2. De los rectángulos que se forman/Libro 3. De las propiedades del círculo y de las líneas rectas que la tocan y cortan y de las que están dentro de él/Libro 4. De la razón y propiedades de las figuras planas/Libro 5. De las dos especies de sólidos, prismas y paralelepípedo/Libro 6. De la pirámide, prisma, cilindro y esfera/Apéndice a la sección cónica.

Tratado III. De la trigonometría y geometría práctica

Libro 1. De la trigonometría plana/Libro 2. De la construcción de las figuras planas/Libro 3. De la inscripción y circunscripción de las figuras rectas en el círculo/Libro 4. De la transformación de las figuras planas/Libro 5. Del uso de algunos instrumentos/Libro 6. De la planimetría o eutimetría/Libro 7. De la estereometría o dimensión de los sólidos/Libro 8. Del nivelamiento.

Tratado IV. De la fortificación

Libro 1. De la fortificación regular/Libro 2. De la fortificación irregular/Libro 3. De la fortificación efectiva sobre el terreno/Libro 4. De la fortificación de campaña.

Tratado V. De la artillería

Libro 1. De la naturaleza, composición, reconocimiento y conservación de la **pólvora**/Libro 2. De la artillería antigua y moderna, delineación de morteros, **cañones**, cureñas y armas/Libro 3. De las baterías de cañones y morteros/Libro 4. De las minas y contraminas/Libro 5. De las noticas de algunos fuegos artificiales, de lo que suele componerse **un tren de artillería** y de los inventarios de las plazas.

Libro VI. De la cosmografía

Libro 1. De la esfera celeste/Libro 2. De la geografía/Libro 3. De la hidrografía o náutica/Libro 4. De algunas cosas pertenecientes al tiempo.

Tratado VII. De la estática

Libro 1. Del movimiento de los cuerpos graves/Libro 2. De la maquinaria/Libro 3. De la hidráulica/Apéndice. Compendio de Óptica/Libro 1. De los principios generales de la óptica/Libro 2. De la **perspectiva**.

Tratado VIII. De la arquitectura civil (Capel y Moncada, 1988: 228-229).

La responsabilidad de la elaboración de estos programas recaía, como ya lo hemos visto en las Ordenanzas, en la figura del director, en este caso de Lucuce. De acuerdo a estos apuntes que tomaban los alumnos podemos observar que sólo abarcan los tres primeros cursos, es posible que los contenidos del cuarto, dedicado al dibujo estuvieran en otro cuaderno, sobre todo porque la materia era impartida por el profesor de dibujo contratado para esta labor en particular. Hasta aquí suponemos que la formación no implicaba el conocimiento del dibujo y la aplicación de colores.

En los libros que hemos mencionado antes, como el de Fernández o el del padre Tosca, aparecen simplemente figuras de geometría elemental (figuras 70 y 71). Aunque el tomo quinto del padre

Tosca incluye la materia de arquitectura, con estampas son muy elaboradas, debemos recordar que tanto en las *Ordenanzas* de 1739 como en el programa de Lucue, este tema, es decir, el de arquitectura, se veía hasta el tercer curso. Con lo antes dicho, suponemos que si García Panes no realizó los dos últimos cursos difícilmente pudo formarse en arquitectura civil y militar, así como en la elaboración de dibujos y su policromía; al menos no en la Academia de Barcelona.

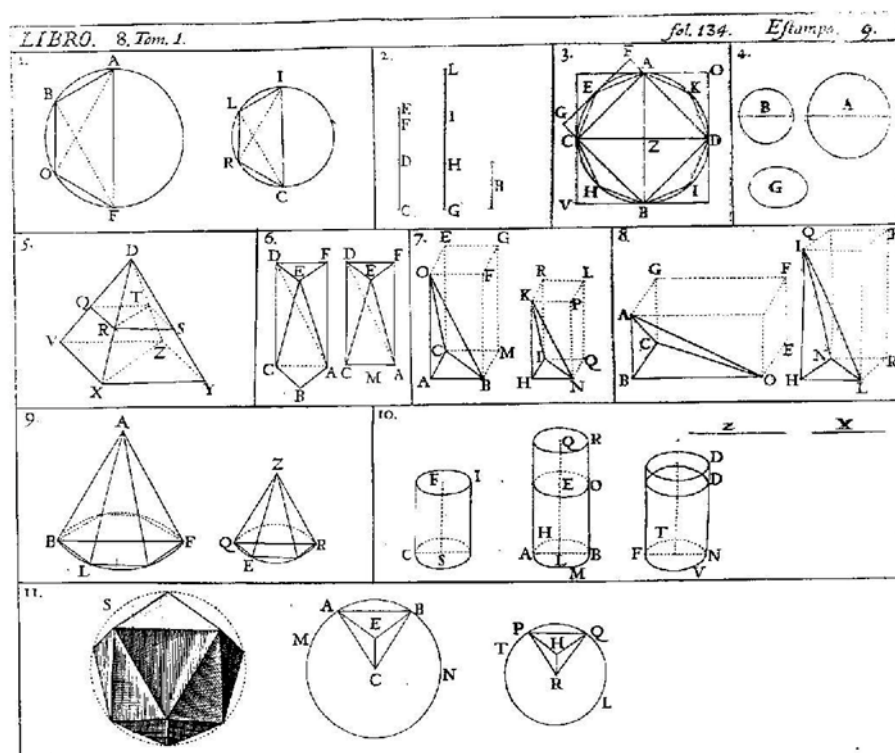


Figura 70. Figuras geométricas (Tosca, 1727: fol. 134). Biblioteca Digital Hispánica. Sig. 3/59851, v.2.

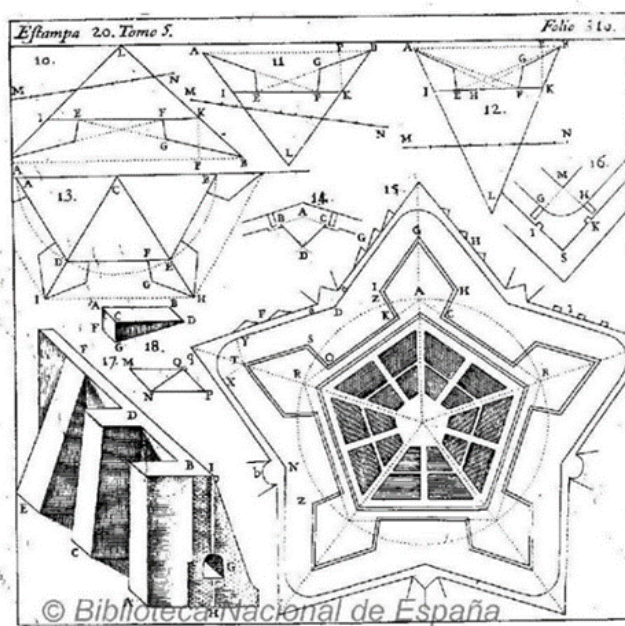


Figura 71. Plano de un fuerte (Tosca, 1727: fol. 310). Biblioteca Digital Hispánica. Sig. 3/59851, vol. 5.

3.2.2 Los planos de Diego García Panes

Lo que sí debió aprender es la elaboración de “Planos, según los diversos colores con que se delinean, y lo que cada uno significa” (*Ordenanzas*, 1739: 9). Este era el contenido que se veía en el segundo curso. Varios son los ejemplos de planos elaborados por Diego García Panes, tal es el caso del material que acompaña su *Descripción de los caminos que desde la plaza de Veracruz se dirigen a México por distintos rumbos* que incluye trece planos detallados y uno general¹⁰⁶ (figura 72). Así como el plano inserto en su *Diario Particular del camino que sigue un virrey de México*, que mide 910 mm por 265 mm de ancho (figura 73). Todo este material fue policromado bajo la técnica de la aguada. Debemos recordar que el manuscrito del *Theatro de Nueva España* también llevaba inserto un volumen con planos y mapas que Miguel Constanzó revisó en 1790 (Díaz-Trechuelo, 1966: 735). De acuerdo con Ernesto de la Torre Villar y basado en el informe que dio Juan Bautista Muñoz, los planos se encontraban en el octavo y último volumen que estaba conformado por siete mapas:

[...] a saber: América Septentrional de los 10° a los 44° de latitud Norte. El Valle de México, sus lagunas y avenidas. El mismo Valle, más detallado, con la topografía de la capital. Plano de México en punto mayor, con las vistas de su plaza y del palacio de los virreyes. Mapa del territorio comprendido entre Veracruz y México, señalando las rutas de Hernán Cortés. Plano de la ciudad de Tlaxcala. Plano y vistas de México, su laguna y los pueblos de sus contornos en la época de la conquista (Torre, citado en García, 1975 :25-26).

Ahora bien, sobre el proceso creativo que se lleva a cabo para la elaboración de las láminas y su policromía, existen tratados para la fabricación de planos que fueron utilizados en la formación de los ingenieros militares donde se especifica el método a seguir, los materiales empleados y el código cromático¹⁰⁷. Sobre el tema, María Giménez, Margarita San Andrés y José Manuel de la Roja declaran que “Los materiales utilizados para el levantamiento del plano eran: grafito, para la realización de los dibujos, tinta china, para el delineado y repasado de las formas, y tintas de diversos colores, para el lavado del plano” (Giménez et al., 2009: 144).

¹⁰⁶ De acuerdo con Ignacio Gonzáles y Carlos Domínguez, el primer proyecto que entregó García Panes incluía veinte planos detallados y uno general, sin embargo, le fue solicitado que los planos parciales los dibujara a escala menor con lo que al final entregó tan sólo trece, más el plano general (García, 1992: 32).

¹⁰⁷ Sobre ejemplos de estos tratados, Giménez et al., 2009, mencionan los siguientes: Gautier de Nismes, H. (1687) *L'art de laver, ou nouvelle manière de peindre sur le papier suivant le coloris des desseins qu'on envoie à la Cour*. Lyon, [Collegium Graphicum] o el de Buchotte, M. (1722) *Les Règles du Dessein et du Lavis pour les plans des ouvrages et des bâtimens, tant de l'Architecture militaire que civile*, París, Cellot. Uno que es posterior pero que igual se imprimió en Barcelona es el de D. J. A. y L. (1833) *Método Práctico para el Dibujo Lavado, Pintura de Aguada y de Iluminación*, Barcelona, Impr. De J. Verdager.

Otro material que explica la manufactura de planos es el de Odriozola, J. (1831): *Ensayo sobre la ciencia y artes del dibujo*, Madrid, Imprenta que fue de García. Este último autor fue capitán del Real Cuerpo de Artillería y también académico de la Real Academia de nobles artes de San Fernando, lo que nos deja ver que a mediados del siglo XIX había una cercanía entre las academias militar y de bellas artes, al menos en lo referente a su personal docente. Dentro de estos materiales está un manuscrito que conserva la Biblioteca Nacional de España de José Fernández de Olarte, entonces cadete de regimiento e infantería de Saboya, lo data en 1776 en la ciudad de Barcelona. Por ser contemporáneo de García Panes y porque seguramente es un texto salido de la Academia de Barcelona es que lo emplearemos para el análisis. Cabe señalar que para su recuperación en la base de datos de la Biblioteca Nacional de España el título normalizado ha sido *Apuntes sobre dibujo y arquitectura*.

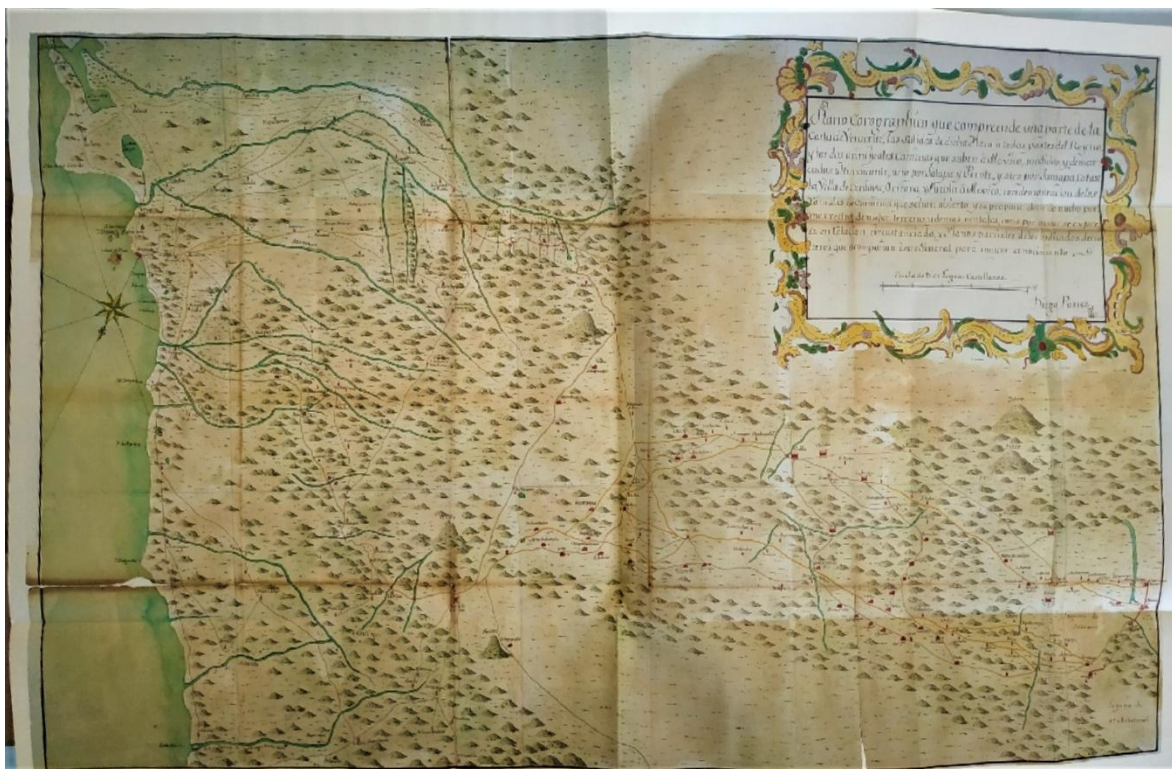


Figura 72. *Plano general*, Diego García Panes (García, 1994: s/f).

Los planos de García Panes, así como el resto de las láminas que conforman el manuscrito del *Theatro de Nueva España* y, por supuesto, el octavo libro que contenía los mapas y que hoy se encuentra extraviado, debieron seguir un proceso semejante al que se describe en estos textos y utilizado materiales y utensilios parecidos.

Hay un texto manuscrito de José Fernández de Olarte que escribe en la ciudad de Barcelona en 1776, que son unas “Apuntaciones que a echo para su regimiento” (Fernández, 1776: 1r). En el texto queda claro el conocimiento que los militares tenían sobre el tema del dibujo y su policromía bajo la técnica de la aguada —o lavado como se conoce en ese momento. El texto comienza introduciendo los pigmentos y colorantes utilizados¹⁰⁸, sus nombres comunes, el modo de prepararlos y recomendaciones que se añaden en forma de notas, también hace sugerencias sobre los utensilios y herramientas como, por ejemplo, “Las mejores plumas para el diseño son los extremos de las alas y las de la derecha, esto es aquella cuya barba mayor mira al dedo pulgar con las mejores” o bien “Los pinceles será bueno tener una docena de los medianos y tres, o quatro gruesos” (Fernández, 1776: 8v y 9v).

¹⁰⁸ Los colorantes son sustancias que se disuelven en agua u otro solvente, mientras que los pigmentos al tener partículas más grandes tienen poca o nula solubilidad, por lo que quedan suspendidos en el líquido con que se mezclan.

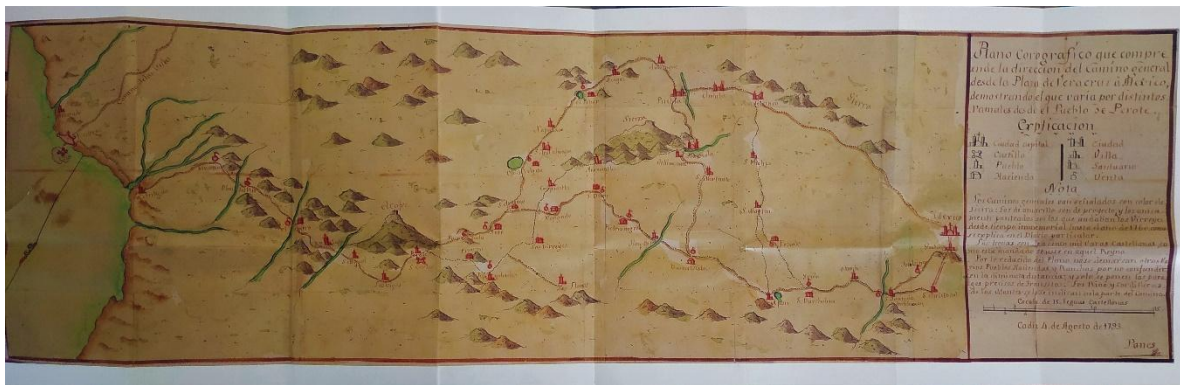


Figura 73. *Plano general*, Diego García Panes (García, 1994: s/p).

Posteriormente, Fernández anota cómo es que se deben hacer las fortificaciones y los perfiles, además de las reglas para utilizar los colores, es decir, el código cromático, añade: “Quando un plano de fortificación se ha tirado en lápiz y se le quiere poner los colores, se principia por lo que se ha de lavar con tinta de china, despues se lavan los fosos secos o inundado, la obra de mampostería y en fin la campiña [...]. Se lava con tinta de la China los parages, las taludes de las rampas [...] también pueden lavarse con una capa de la misma tinta la roca, y montañas, aunque entre color depende del gusto de cada uno” (Fernández, 1776: 22r y v).

El tratado de José Fernández también deja ver el código de color que se utilizaba para cada cosa, por ejemplo, el agua de mares, lagunas y ríos se pintaban con *color de agua*, que es un tono de verde que se obtiene “mediante la corrosión del cobre provocada por la acción del ácido acético contenido en el vinagre” (Giménez et al., 2009: 147). Para las montañas se utilizaba un compuesto de tinta de la China y carmín; las tierras labradas se representaban con una capa verde y enseguida una capa roja; las praderas en amarillo y color de agua, después del secado se les añadían pequeños puntos y montecitos de hierbas. Las iglesias debían señalarse como rectángulos con cruces y los cementerios con cruces negras.

Fernández de Olarte añade:

Para la inteligencia de los diseños es necesario constituir en reglas generales establecidas, respecto de que seria una confusión si cada uno pretendiese representarlos a su idea, y asi por lo que toca a manifestar sobre el papel lo que en obra existe, proyectada, demolida, arbañilería o mampostería y tierra etcétera se observarán las reglas siguientes.

1ª Toda obra de arbañilería que subsiste se lava de rojo o carmín.

2ª Todas obras de arbañilería que han sido destruidas, se lavan en rojo, y poner líneas de puntos.

3ª Lo que es de tierra, y subsiste se lava de negro.

4ª Las de tierra que han sido destruidas, por líneas de puntos en negro.

5ª Lo que es proyectado, y no egecutado se lava en amarillo.

6ª Si el proyecto no esta resuelto se lava en amarillo, y pone líneas de puntos en negro.

7ª y 8ª Las líneas de puntos en rojo indican también obras subterráneas que son de albañilería, y las que son de puntos en negro muestran los mismos subterraneos que estan encima del enlosado, como también los arranques de las vovedas.

9ª Lo que es cortado de mampostería se lava con una capa entera de carmín, y toda obra de lo mismo vista, se le da una capa clara de carmín sobre la de tinta.

10ª Lo que es de tierra cortada no se lava sino por el borde del perfil con una media capa de tinta china que se suaviza, suelese suavizar con color de tierra, y siendo esta vista despues de la capa de tinta se le da la clara de su color (Fernández, 1776: 18r-19v).

El tratado finaliza con un apartado sobre la arquitectura civil y las decoraciones, así como un buen número de folios dedicados al tema de las sombras: definiciones, reglas para determinar su proyección en distintos planos, así como ejercicios para obtenerla. Sólo queremos mencionar que en el plan de estudios de Pedro Lucuce que contempla VIII tratados, el llamado de la Arquitectura civil, que es el último, no se encuentra desarrollado. Sin embargo, en el texto de Fernández de Olarte podemos encontrar las pistas de la formación que recibían los ingenieros militares en este último curso y que no incluye Horacio Capel.

Regresando a la policromía de los planos y su correspondencia con los que se conservan de García Panes, podemos ver claramente que el uso que hace de los colores es el mismo que encontramos en José Fernández, es decir, el verde o color de agua para las zonas lacustres, el amarillo en combinación con verde para el terreno llano, las iglesias en rojo con sus respectivas cruces, en color verde montículos y hierbas dispersos, los caminos señalados en amarillo y con línea punteada y, por último, el delineado con tinta china.

Algo que no se señala en el tratado de Fernández es la inclusión de orlas o rocallas para decorar las cartelas, sin embargo, este es un elemento común a otros planos y mapas. Si observamos las cartelas de sus planos son muy semejantes a los que hace para las láminas del manuscrito que aparecen en la parte superior y en los retratos de virreyes.

Lo que sí sugiere Sebastián Fernández de Olarte es que el texto se añada con posterioridad al lavado, cuando el papel se encuentre totalmente seco (Fernández, 1776: 27r). Evidentemente ello se recomienda para no manchar los colorantes previamente aplicados.

Finalmente, y antes de pasar al análisis de las imágenes del manuscrito, queremos referir una particularidad que tienen los planos generales de García Panes y es que aparecen invertidos, es decir, el puerto de Veracruz, referencia indiscutible en sus dos planos generales, aparece del lado izquierdo, esto es porque el norte está proyectado hacia abajo (figura 74). Ignacio González Tascón y Carlos Domínguez sugieren que es “para facilitar la visión global del conjunto del camino” (González y Domínguez citado en García, 1993: 32). Suponemos que lo que estos autores quieren decir es que, al dar lectura de izquierda a derecha, como se hace con los textos, el plano se vuelve más fácil de interpretar; sin embargo, queremos apuntar un par de cuestiones sobre este tema.

En un primer momento pensamos que quizá García Panes podía estar intuyendo que, al pasar las láminas a las planchas de impresión, estas quedarían volteadas, con lo cual, el plano al final se invertiría teniendo el puerto de Veracruz del lado derecho, pero descartamos inmediatamente esta idea porque el mapa es una petición del virrey, entonces al ser éste el único lector, es improbable que el material de la *Descripción de los caminos* tenga el propósito de llegar a las prensas.

Por otro lado, queremos señalar lo que en geografía se conoce como cartografía social¹⁰⁹, es una disciplina que apunta la conveniencia de incorporar la emotividad del sujeto que representa y también del sujeto que decodifica.

En el capítulo dedicado a Pedro Alonso O’Crouley, hemos señalado la carga simbólica, histórica y social que encierran los mapas frente a la visión de la cartografía que supone la veracidad del mundo que representa. Hemos también apuntado la manipulación de estos documentos con fines políticos, económicos y religiosos. Retomando ese discurso queremos partir del supuesto de que la decisión de García Panes de proyectar el norte hacia abajo no es ni un error, ni tampoco tiene que ver con la facilidad de su lectura, sino que esa decisión encierra la manera que Diego García tenía de habitar el territorio americano, es decir, que es un producto de sus afectos.

Más aún, queremos evidenciar la manera en que nosotros hemos aprendido a decodificar las imágenes, en este caso los mapas y planos, ya que su representación con la proyección del norte hacia abajo, supone una alteración en nuestra propia concepción de lo que conjeturamos es la realidad o la manera conveniente de figurar el planeta tierra.¹¹⁰

¹⁰⁹ “Concebimos a la cartografía social como un proceso productivo que implica una sucesión de eventos y fases en torno a la conjunción de representaciones colectivas y transformaciones a partir de la producción de nuevos sentidos espaciales” (Diez y Chanampa, 2016: 84). Estos autores se plantean la cartografía social como un proceso y un método que produce mapas y representaciones donde intervienen más de dos sujetos, es decir, que son colectivas, generando nuevos sentidos espaciales a partir de sus experiencias.

¹¹⁰ Cabe decir que la sorpresa que representa para nosotros la colocación de ese norte hacia abajo también deja ver la manera en que hemos aprendido a decodificar los materiales cartográficos, porque estamos acostumbrados a una proyección del mundo que es convencional y su alteración nos supone un salto. De alguna manera es como si nos presentaran un texto que estuviese dispuesto de abajo hacia arriba o de derecha a izquierda, como solía escribir Leonardo da Vinci. Queremos agradecer nuevamente a la geógrafa Beatriz Pichardo González por enseñarnos a dar lectura al material cartográfico de manera sensible.

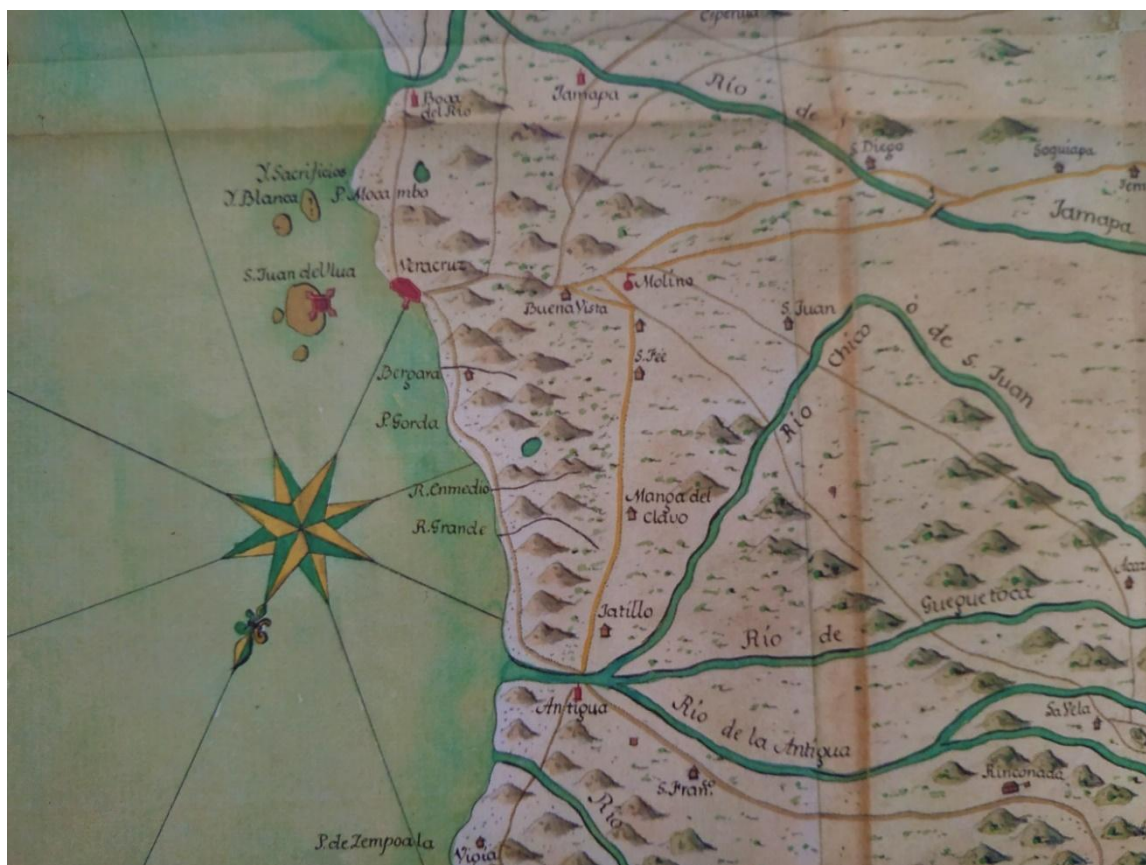


Figura 74. Detalle del plano general, Diego García Panes (García, 1994: s/p).

Si bien es cierto que hay materiales cartográficos que no necesariamente dirigen el norte hacia arriba, por ejemplo, hemos visto en el capítulo antecedente, que los planos de la Ciudad de México de manera convencional proyectan el norte hacia la izquierda; en el caso del plano de García Panes sí representa una excepción, ya que los mapas del territorio novohispano suelen aparecer en su gran mayoría dirigiendo el norte hacia arriba. Con ello queremos hacer notar que los planos y mapas del ingeniero militar no recuperan esas convenciones. Aunque utilice el código cromático, como ya hemos visto, sus productos también encierran una visión personal, no decimos que esa decisión haya sido tomada de manera consciente por parte del autor, es decir, que tuviera la intención de romper con el canon de representación, sin embargo, sus productos ilustrados muestran esa manera de percibir el espacio.

Tomemos en cuenta también que el cartógrafo no “copia” una realidad sensible directamente observable, es decir, cuando se abstrae un territorio para su representación, éste debe pasar por un proceso que implica tomar elementos visibles y otros imaginados, además de las representaciones previas que se conozcan; así el producto final es una mezcla de eventos y procesos colectivos, precisamente a eso se refieren Diez y Chanampa cuando dicen que:

podemos pensar al mapa social como un holograma espacial donde emergen imaginarios urbanos que cuentan sobre diversos planos de la realidad. Incluso evidencian elementos ausentes pero presentes en la memoria e imaginarios espaciales de los sujetos. Estos hologramas espaciales se proponen como escenarios situados en un lugar y tiempo concretos, con la peculiaridad de que en este lugar están presentes otros lugares que actúan como constituyentes de este lugar o escenario, conformando una red de lugares interconectados a través de lo experimentado. Es así que en este escenario confluyen las experiencias espaciales vividas de otros lugares y que construyen al lugar en que se sitúa el escenario, a través de narrativas espaciales que tienen un protagonismo enriquecedor y que se corporizan de manera colectiva en la producción cartográfica (Diez y Chanampa, 2016: 91).

En ese sentido debemos considerar que García Panes vivió, desde su llegada en 1755 hasta su muerte, en el territorio veracruzano; podemos entonces decir que este sitio es el centro de su visión de Nueva España. Si observamos los planos generales, el puerto, junto con el fuerte de San Juan de Ulúa quedan perfectamente delineados y coloreados en rojo. García conoció bien los caminos que llevaban a la Ciudad de México partiendo de Veracruz, hizo el trayecto, por primera vez, a su llegada con el marqués de las Amarillas y, luego, todas las veces en que se trasladó a la capital del virreinato con motivo de la búsqueda de la publicación de su manuscrito, así como las entregas de proyectos que le requirieron los distintos virreyes a los que sirvió.

Nos hemos detenido tanto en el tema de los proyectos cartográficos de Diego García Panes porque, tanto en los tratados y planes de estudio como en los propios planos de su autoría, podemos encontrar el eje rector del proceso creativo que subyace al resto de sus láminas. Si bien hemos supuesto que el ingeniero militar no tomó ese último curso dedicado al dibujo en la Academia de Barcelona, podemos suponer que su formación debió trascender las aulas, ya que la normativa del trazo, la policromía y del código crómico se encuentran en sus trabajos.

3.2.3 Las láminas del *Theatro de Nueva España*

Ahora bien, pasando a las láminas del manuscrito, debemos advertir que no haremos un análisis de cada una, la empresa sería titánica dada la cantidad de ellas; entonces, más bien proponemos hacer un análisis del proceso creativo valiéndonos precisamente de la variedad que hay en su acabado. Tenemos láminas que sólo tienen el trazado de los márgenes, las hay que conservan el esbozo en grafito, luego aquellas que únicamente tienen la primera capa pictórica y otras con detalles, que podemos considerar acabadas. Sobre cada una de esas etapas queremos detenernos, además de hacer

algunas consideraciones generales sobre la representación y composición, por ejemplo, la perspectiva o la incorporación de elementos que en principio son ajenos al escenario.

De los cinco volúmenes de ilustraciones el marcado como tomo 1 cuya signatura es MS 1878, está dedicado, por un lado, a los retratos de los virreyes, que abarcan los primeros 51 folios, en éstos, con excepción de los dos últimos, las imágenes se encuentran dispuestas en formato horizontal; por otro lado, se hallan otras ilustraciones que fueron hechas en un trozo de papel adherido a un folio de mayor tamaño. En el folio 52 se representa a un águila sobre un nopal y las armas de la Ciudad de México; los folios 53 al 67 corresponden a puestos administrativos y militares. Cabe señalar que el libro con las explicaciones que correspondería a este tomo no se encuentra en la Biblioteca Nacional, sino que es la *Sumaria Relación* de la que Ernesto de la Torre Villar hacía mención en su estudio antes citado (Torre citado en García, 1975: 31-32).

El tomo 3, cuya signatura es MS 1879 consta de 124 folios útiles, todas las láminas cuentan con policromía bajo la técnica de la aguada. Cada folio tiene margen, la disposición de la imagen ocupa dos terceras partes de la superficie del folio y la parte baja se encuentra en blanco.

El tomo 4 con signatura MS 1876 consta de 174 folios, con los dos últimos en blanco. En este ejemplar podemos ver un cambio en el proceso pictórico, ya que las primeras 31 láminas se encuentran acabadas y las siguientes presentan una capa de acuarela muy delgada que deja ver el grafito debajo.

Por su parte, el tomo 5, con signatura MS 1880 consta de 172 folios útiles. Este también es un híbrido que tiene las primeras nueve láminas policromadas a la aguada y el resto son dibujos en grafito.

Por último, el tomo 6 cuya signatura es MS 1877, está formado por 115 folios, de los cuales 8 están en blanco. Este volumen tiene las láminas trazadas en grafito, aunque también hay inserta alguna en temple como la lámina 107 que, así como ocurre en el MS 1878, se trata de un rectángulo de papel donde se hizo la imagen que luego fue adherido al folio.

Esta diferenciación en el acabado de las láminas, como decíamos antes, nos permite ver el proceso creativo de la obra, entendemos que en un primer momento las escenas se dibujan con grafito.¹¹¹ Sobre este tema hablaremos a continuación.

¹¹¹ El grafito es un material que se popularizó en el siglo XVII, entonces se emplearon términos como *mine de plomb*, *plomb de mer*, *pierre de mine* y *plombagine*, para asignarlo porque se creía que el material con el que estaba hecho era precisamente el plomo (Giménez et al., 2009).

3.2.4 El dibujo

El dibujo o diseño, como también se le conoce, era fundamental para la elaboración de las imágenes desde la inclusión de su enseñanza en las academias renacentistas; precisamente estos espacios se distinguían por la importancia que se daba a esta disciplina, además de la teorización en el campo de las artes; antes de las academias. Por otra parte, debe decirse que los gremios de pintores no tenían una normativa para enseñar esta labor, sino que se aprendía de manera global dentro del taller.

El dibujo también aportó a la profesionalización del oficio de pintor, algunas veces se levantaron por la defensa de la libertad de la pintura, encontrando en el dibujo uno de los pilares que lo distinguían de trabajos mecánicos; así lo expresa Ortega:

Recordemos que los artistas en su afán por distanciarse de los oficios mecánicos y, por tanto, del sistema gremial, se asociaron fundando Academias y utilizando estos organismos para reivindicar una “dignidad del arte” que además de la distinción social que conllevaba les aportaba, sobre todo, unos privilegios que les eximían del pago de impuestos (alcabalas) (Ortega, 1992: 256).

Uno de los tratadistas de mayor peso en el habla castellana fue Francisco Pacheco que en el *Arte de la pintura* anota la siguiente definición:

Es el Debuxo (como se dixo al principio desta obra) la forma sustancial de la Pintura. Es alma i vida della, sin el cual seria muerta, sin gracia, sin hermosura i movimiento. Es la parte que tiene mas dificultad de vencer, antes no tiene la Pintura en rigor (si asi se puede decir) otra dificultad. En la cual es menester grande perseverancia i fortaleza (Pacheco, 1649: 236).

Como podemos ver, Pacheco, considera que el dibujo da vida a la pintura y es la disciplina de mayor dificultad a la que se enfrenta el artífice. El diseño también fue asociado a temáticas como la aritmética, óptica y perspectiva, esta última enunciada por primera vez en el siglo XV en el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti. La cualidad positiva que Alberti manifiesta en su texto se evidencia en la siguiente cita:

venía a reforzar unos principios fundamentales para el arte de aquellos momentos: el primero de estos principios era el carácter científico (matemático) de la nueva pintura que comenzaba a enunciar una “leyes” dictadas por la perspectiva geométrica; en segundo lugar su relación con el descubrimiento de la naturaleza como maestra de las artes y, el deseo de su conocimiento científico que llevaba a los artista a no apartarse ni un ápice del dato natural; por último, el papel del disegno como una ciencia común a todas las artes que hacía posible el reconocimiento de un nuevo papel social para los artistas (citado en Cabeza, 1992: 105).

El dibujo en las academias de arte tenía un programa definido para su enseñanza, en un principio los alumnos utilizaban las llamadas cartillas de principios, un recurso pedagógico que se extendió desde el siglo XVII y hasta el XIX. Se trata de láminas donde se representan partes del cuerpo, el aprendizaje se daba a través de la copia repetitiva de los modelos. Primero, el aprendiz dibujaba elementos sueltos como ojos, boca, orejas y nariz, para después pasar a las extremidades del cuerpo, como brazos, piernas y manos; por último, se formaban los torsos y figuras completas del cuerpo humano. También había cartillas con rostros y cuerpos de niños o *putti* y, en menor medida, pero también presente, las de animales. La novedad de este sistema de enseñanza posibilitó que el estudio del dibujo trascendiera las aulas y muchos particulares aprendieron desde sus casas siguiendo las instrucciones de las cartillas¹¹².

La copia de estampas, es decir de diseños de cuadros ya existentes, también era una práctica del todo común en la empresa pictórica profesional, algunas veces se reproducía el grabado en su totalidad, pero también ocurría con frecuencia que se recuperaba sólo un motivo, por ejemplo, una espalda, la posición de la mano o un gesto. Es también importante señalar la abundancia de estampas en los bienes de los artistas. Cuando se subastaban los bienes de un pintor “Lo que compran con más frecuencia son colores, brochas o piedras de moler, pero que buscan con mayor estima son precisamente las colecciones de estampas” (Pérez, 1992: 81). La importancia de las estampas era tal que, por ejemplo, en el taller de Rubens había un grupo de grabadores que se dedicaban a reproducir las obras originales para después difundirlas (Pérez, 1992: 83), de tal suerte que los grabados fueron la base de apoyo de las composiciones y también el principal recurso de difusión de las imágenes.

Siguiendo con la enseñanza en las academias, en el segundo nivel de aprendizaje, los alumnos se encargaban de reproducir modelos escultóricos, no eran piezas originales sino copias hechas en yeso, estos materiales son conocidos como “vaciados” que tuvieron su apogeo precisamente en estos espacios como recursos didácticos, sobre ello Gian Battista Armenini en su tratado de pintura de 1586, recomienda lo siguiente:

Es deseable, si se puede, poseer copias de yeso, porque conservan cada minucia del mármol, porque se disfrutan plenamente y son muy útiles a los estudiosos, además de que son comodísimas, sea por su ligereza, que permite transportarlas a cualquier lugar, sea por su precio, que es bajísimo en relación con la original (citado en Franco, 2012: 26).

De acuerdo con Manuel Franco el vaciado es una “práctica milenaria [que] ha estado tradicionalmente vinculada a la creación escultórica, casi siempre como paso intermedio del proceso creativo, que concluía con la fundición o saca de puntos” (Franco, 2015: 11), siguiendo al mismo autor, los vaciados, por su coste y ligereza consiguieron una preferencia dentro de las aulas

¹¹² Para un estudio pormenorizado de las cartillas de dibujo se puede consultar la obra Cuenca et. al, 2019.

académicas que podían reproducir los modelos clásicos que estaban en boga en Italia, adquiriendo, de este modo, unos rasgos pedagógicos que antaño los yesos no poseían, ello coincide precisamente con la introducción del arte neoclásico en el siglo XVIII.

Finalmente, el último nivel de enseñanza en las academias de arte era el dibujo de modelos al desnudo o al natural, como también se le conoce. Esta práctica estaba restringida a los estudiantes más avanzados y constituía la culminación del aprendizaje dentro de las academias, asimismo su enseñanza era impartida por los directores de la institución (Ferreira, 2020: 76-77). En la siguiente figura se muestra a los alumnos aprendiendo varias especialidades artísticas, desde las cartillas, en el ángulo inferior izquierdo, pasando por la copia de piezas escultóricas y la utilización de herramientas como el compás, hasta el estudio de anatomía sobre cadáveres *in situ*, que se ve al fondo a la derecha.



Figura 75. *Accademia d'pittori*, Pierfrancesco Alberti, 1604-1621. Wellcome Collection.

Sin embargo, en la Academia Militar donde estudió García Panes, no debieron llevar el mismo plan de estudios que en las academias de artes, es más, la de San Fernando de Madrid se fundó hasta 1746. Evidentemente los objetivos de cada academia difieren sustancialmente. Si bien ambas se apoyaban en gran medida en la adquisición de conocimientos matemáticos, aritméticos y ópticos, lo cierto es que el grado de profundidad y el modelo de enseñanza distaba en una y otra.

La formación de los ingenieros militares estaba fuertemente emparentada con la arquitectura, los dibujos tenían un uso práctico, como la proyección y levantamiento de fortificaciones, el diseño de

armas o la cartografía, ya sea para fines bélicos o para el desarrollo de sistemas hidráulicos, caminos y puentes, así como obras de carácter civil.

En el estudio de Alonso Muñoz Cosme se demuestra que los instrumentos utilizados por ingenieros militares son los mismos que los empleados por arquitectos y topógrafos, desde los más básicos como el compás, escuadra y regla, hasta otros más complejos como los niveles, cadenas de medir, trípodes o la pantómetra; invento de Galileo Galilei que se difundió con profusión en el siglo XVII, aunque hacia el siglo XVIII, se sustituyó por el semicírculo graduado y la regla proporcional con diferentes escalas (Muñoz, 2016: 19-20).

En España, estas disciplinas, la arquitectura y la ingeniería, estuvieron fuertemente ligadas hasta su división definitiva tras la creación del cuerpo de Ingenieros Militares y la Academia de Matemáticas de Barcelona. Esta división sólo dio pie a la disputa entre qué obras le correspondían a cada una, más que a una diferenciación sustancial en los contenidos y modelos de enseñanza, así que el dibujo y las matemáticas seguían siendo las disciplinas rectoras en ambos casos.

Sin embargo, para Javier Ortega Vidal un matiz diferenciador de la labor de unos y otros tras su división estaría en la implicación que se tenía con la obra. De acuerdo con el autor “la propia estructura de su formación y disciplina militar haría que las misiones encomendadas a los ingenieros tuvieran un cierto carácter contingente, de tal manera que una obra podría ser iniciada por una persona y continuada por otra u otras sin que ello significase, en principio, ningún problema de eficacia, relegándose en cierta medida el tema de la autoría personal” (2016: 88). Es decir, que en los diseños militares podían participar varias personas a lo largo del proyecto, por ejemplo, uno podía esbozar la obra, otro llevar a cabo el diseño en grafito y uno más policromar; a diferencia de los realizados por los arquitectos, que hacían las obras de principio a fin¹¹³.

Volviendo al dibujo castrense, y siguiendo a Muñoz, en el siglo XVII se enseñaba mediante modelos geométricos que se difundieron en la tratadística militar, para la siguiente centuria, sin embargo, hubo una mayor libertad en los proyectos, pero siempre reglados bajo parámetros métricos y una normalización cromática para el caso de la cartografía, cuestión que ya hemos visto anteriormente (Muñoz, 2016: 39). El sistema de representación en la planimetría militar es fundamentalmente el diétrico, es decir, aquel que reduce la tridimensionalidad de los objetos a las dos dimensiones del plano empleando para ello la geometría euclidiana de la proyección de líneas diagonales para relacionar los puntos del elemento a representar.

¹¹³ Esta idea nos resulta interesante porque es probable que en el manuscrito de Diego García Panes hayan intervenido más de una mano, ya hemos manifestado la posibilidad de que el dibujo en grafito haya sido proyectado por su hijo. Sobre esta idea volveremos más adelante.

Con lo anterior queremos señalar que el dibujo, al menos el que se enseñaba en los primeros tres cursos en la Academia de Matemáticas de Barcelona tenía que estar sujeto a las reglas geométricas. Sobre el asunto, Mateo Calabro, el primero director de la Academia, se expresa de la siguiente manera:

como lo he experimentado en mis discípulos, a quienes he enseñado a lavar después de haver procurado formarles el espíritu de las partes de Mathemática que necesita un buen delineador. El delinear es cossa muy trabajosa, y el lavar es cosa muy deleitable, por lo qual devo haçer presente a Vuesa Excelencia que es muy del servicio de Su Magestad, y de provecho para los Académicos, se establezca en ella uno que enseñe a lavar para aquéllos que se hallan bastante adelantados en la ciencia de delinear, y no a los principiantes, respecto de que éstos dejarían con facilidad lo travajoso por lo deleytable [...] primero se ha de formar el espíritu de un académico, y acostumbrarle temprano a penzar justo, que habilitarle los dedos en metter al carmín ô a la tinta de la China las líneas, que otros han tirado con lapiz (citado en Muñoz 2016: 107).

Tanto el plan de estudios, que ya hemos visto anteriormente, como las palabras de Calabro, translucen una cuestión que es obvia, pero no por ello menos importante de señalar, que es la adquisición del conocimiento teórico antes del práctico y la utilización del grafito antes que el lavado.

Otra particularidad al analizar los dibujos castrenses es la notoria preocupación por el empleo adecuado de las sombras con el objetivo de mostrar el volumen, siguiendo a José Calvo, la enseñanza de esta habilidad tenía como primer propósito que los ingenieros militares supieran dar lectura a estos materiales gráficos, desarrollando su visión espacial (Calvo, 2016: 59-60). Recordemos que en el tratado de José Fernández de Olarde se dedican un buen número de folios a tratar el tema de la sombra, lo que apoya la aseveración de Calvo.

En el texto de Fernández de Olarde se apunta primero la definición de sombra y sus tipos, después presenta las reglas con las que se determinan el largo y ancho de las sombras, en seguida, establece las normas para medir las sombras en planos inclinado, vertical, horizontal y oblicuo; a lo largo de esta sección remite a trece figuras que no aparecen en el manuscrito, sin embargo, debemos decir que precisamente en esta sección del texto hay varios folios en blanco, pensamos que, o bien ha dejado esos espacios para reproducir las figuras de las que habla, o quizá esos blancos están destinados a resolver los diversos ejemplos a los que alude. Lo cierto es que apunta:

La situación de el paralelepípedo AB (F. 1) ocultaría mas rayos de luz que teniendo la que manifiesta la F. 2; y es la razón porque la distancia AB que se halla entre los rayos es mayor en la primera situación que la distancia de C a D en la segunda. (Fernández, 1776: 41v).

Esta cita nos hace suponer que las figuras que menciona son vistas en otro sitio, por ejemplo, en una pizarra o quizá en un libro; lo cierto es que las figuras no aparecen en el manuscrito.

Entonces, regresando a lo que Calvo proponía sobre la enseñanza de las sombras para el entendimiento de los documentos más que para la adquisición de habilidades pictóricas, sugerimos que en los tres primeros cursos de la Academia de Matemáticas de Barcelona, se habilitaba para la lectura del material gráfico, incursionando, si acaso, en el trazo de figuras geométricas en grafito, y que será hasta el último curso, como su nombre lo indica, en que se aprenda a dibujar propiamente, pero sobre todo se enseñen las técnicas cromáticas, sus materiales y códigos simbólicos.

Si García Panes cursó estos primeros años, entonces únicamente adquirió la habilidad del trazo geométrico y en la teoría otras habilidades como la perspectiva, geometría y aritmética básicas, así como la proyección y cálculo de sombras.

En las láminas en que únicamente aparece el dibujo se puede ver una destreza considerable en el trazo, tanto de los elementos arquitectónicos como de las figuras humanas, estas últimas se asemejan al tipo de las cartillas, donde se reproduce un mismo gesto o parte del cuerpo. Si observamos el folio 80 del MSS 1877, podemos ver que el séquito de americanos conserva una misma postura, el diseño de los pies es exactamente igual en todos ellos, con el pie derecho mirando hacia enfrente y el izquierdo ligeramente abierto. Más aún, la figura central reproduce prácticamente la postura de la que se encuentra en el folio 89, con la mirada hacia arriba y los pies en la misma posición que los del conjunto americano; el único gesto diferenciador sería la posición de las manos, porque mientras uno se lleva la mano izquierda al pecho, el otro estira la diestra hacia enfrente (ver figuras 76 y 77).

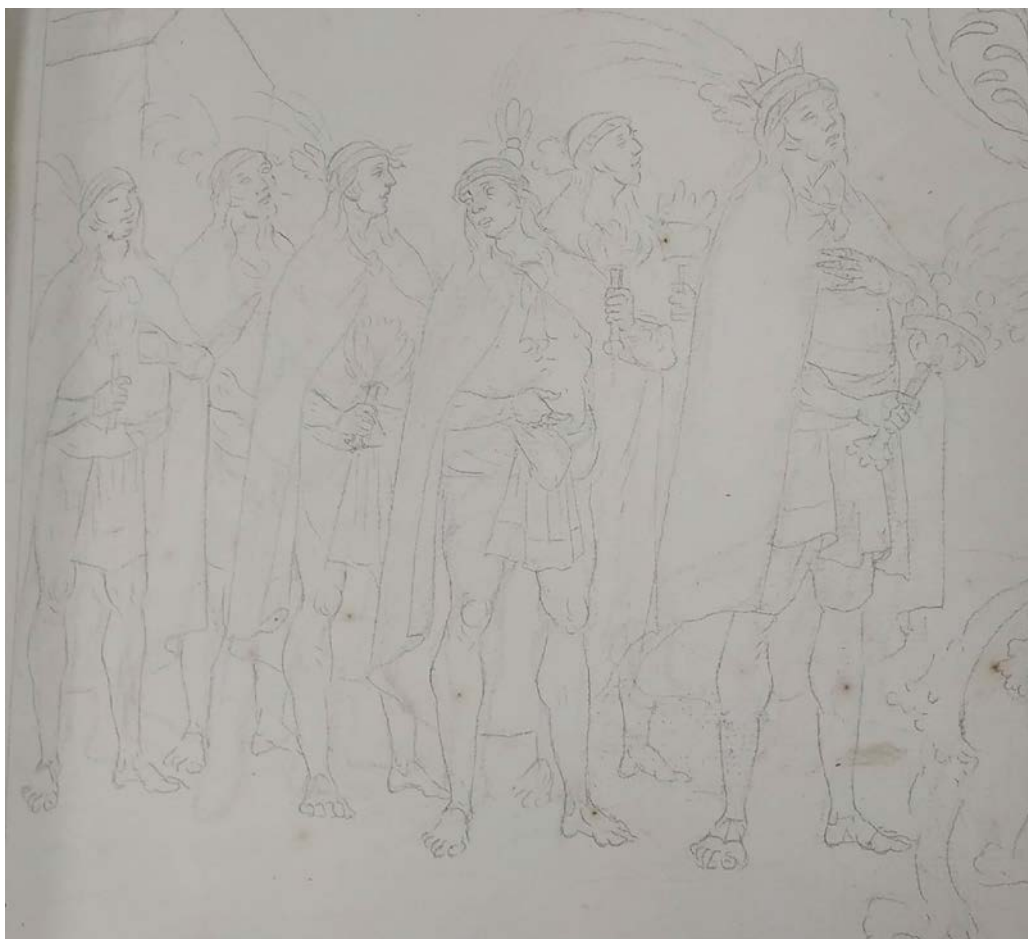


Figura 76. Detalle (García, 1787-1790: fol. 80, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.

Proponemos también que los dibujos de batallas en las que aparecen barcos y caballos, también pudieron haber salido de las estampas que circulaban en la época; hemos dicho anteriormente que la reproducción total o parcial de las estampas era del todo común en la empresa pictórica (ver figuras 78 a la 83).

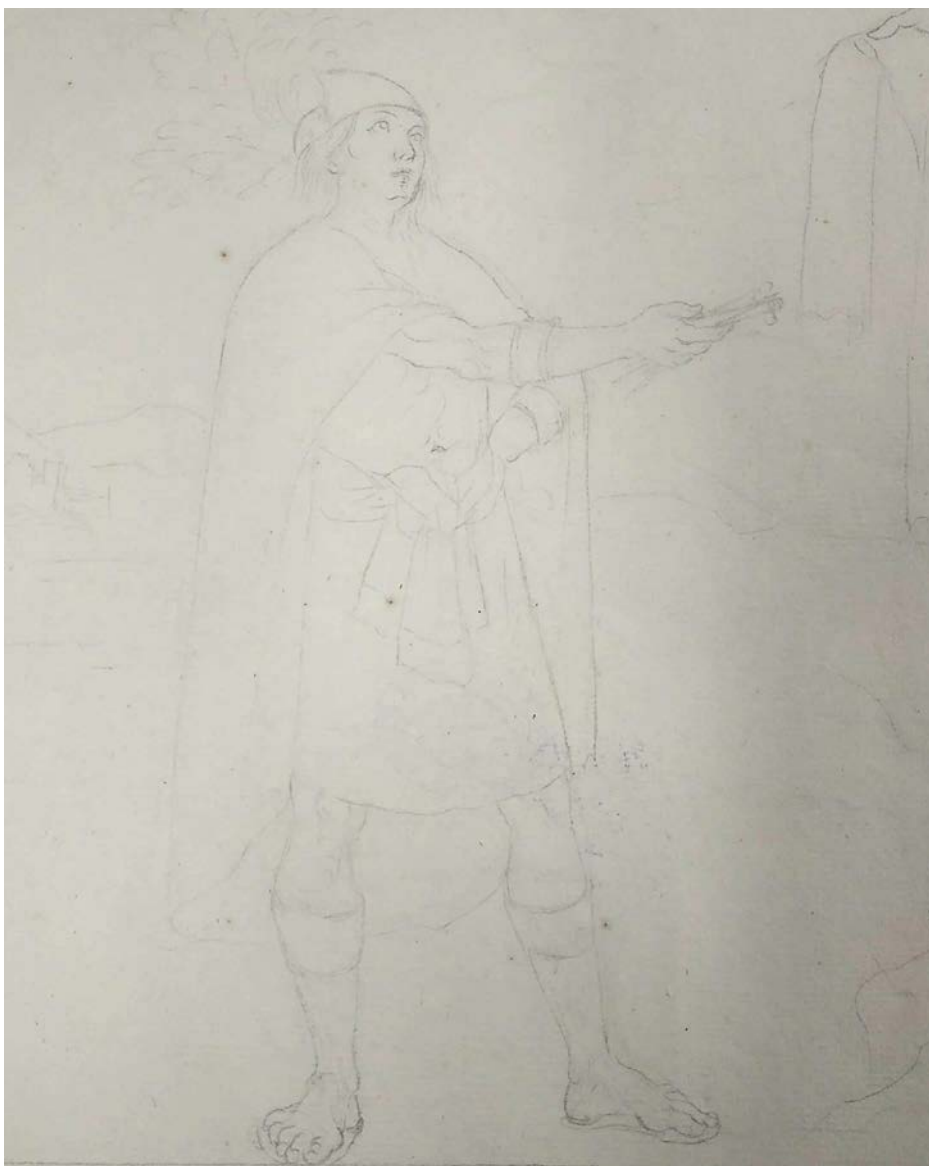


Figura 77. Detalle (García, 1787-1790: fol. 89, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.

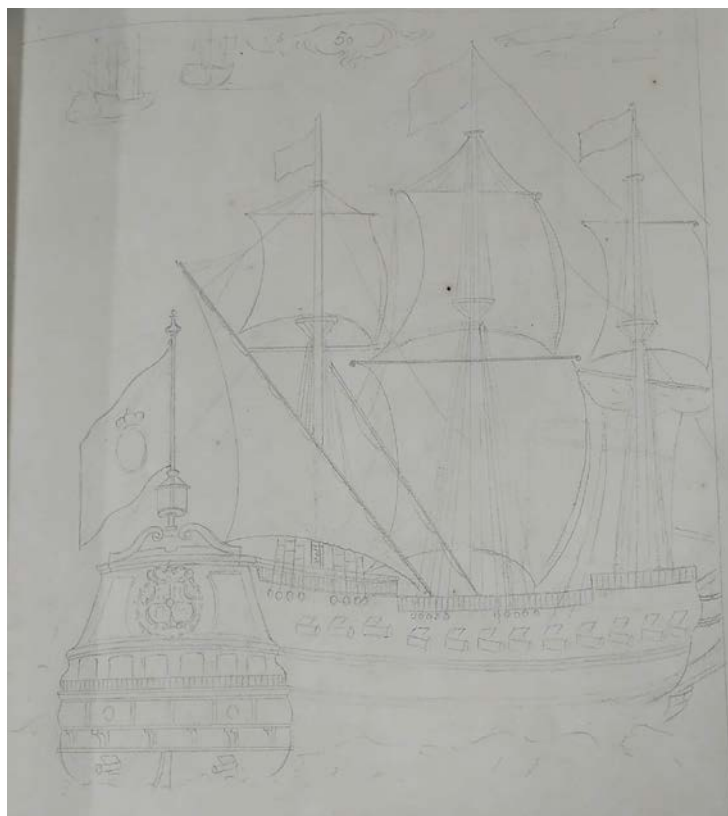


Figura 78. Detalle (García, 1787-1790: fol. 50, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880



Figura 79. *Plan de la ville et Molle de Taragone*, Sébastien de Beaulieu, 1694, grabado. Biblioteca Nacional de España. Sig. MV/14.



Figura 80. Detalle (García, 1787-1790: fol. 15, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880.



Figura 81. [*Escena de batallas III*], Antonio Tempestad et al., 1601, grabado. Biblioteca Nacional de España, Signatura INVENT/4742.

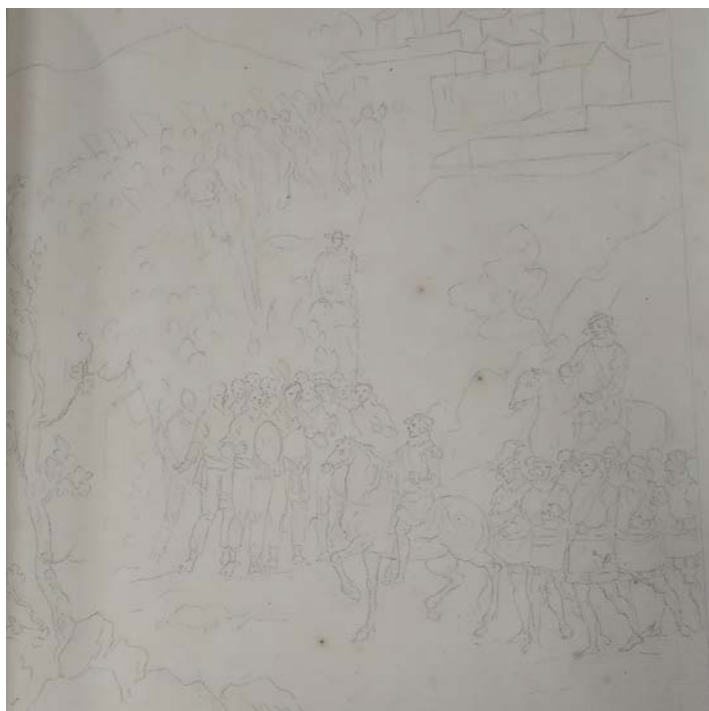


Figura 82. Detalle (García, 1787-1790: fol. 95, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.



Figura 83. *Fiestas Triunphales que en París se hizo A. Alexandro, Gaspar Bouttats, 1660-1695, grabado.*
Biblioteca Nacional de España, Sig. INVENT/15173.

3.2.5 El lavado o aguada

Algunas de las láminas de García Panes están policromadas bajo la técnica de la aguada, los libros en sí dejan ver el proceso creativo, unos, como ya hemos dicho, sólo tienen el trazo en grafito, otros han sido lavados con acuarelas y tintas, pero también hay un par de híbridos que dejan ver que entre una lámina esbozada y una terminada hay una serie de capas para dar ese acabado a la obra. Sobre este tema en particular, remitimos nuevamente a los apuntes de José Fernández cuando menciona la técnica de la aguada y anota:

Definiciones de lavado.

1ª Una línea se dice bien denegrida quando lo esta igual en toda su estendidez.

2ª Se llama capa un color tan liquido como el agua, cuyo cuerpo transparente no oculta las líneas.

3ª Capa entera se dice la que esta suvida de color, o bien la que imita a el del lápiz. La capa que estuviere mas suvida de color que la entera se llama fuerte y es la que combiene para tirar líneas.

4ª Capa media se llama al medio termino entre la entera y la floxa. Quando estas capas solo apagan la blancura del papel se llaman capas claras.

5ª Suavizar una capa es disminuir el color insensiblemente en un lado conservando toda su fuerza en el otro.

Dicese lavar, y no pintar, porque siendo los colores liquidos y propiamente parece que se lavan quando se emplean (Fernández, 1776: 12r y v).

En este listado podemos observar las distintas capas que se requerían para lavar una obra, es decir, dar policromía bajo la técnica de la aguada, así como los términos que se utilizaban para cada proceso. Bajo esta nomenclatura entendemos entonces que las láminas que no tienen el acabado propiamente se encuentran en “capa” porque su consistencia no oculta el grafito que hay debajo, ese sería el caso de las láminas que se encuentran en el tomo 4 con signatura MS 1876. Este volumen resulta esclarecedor para entender el proceso creativo, ya que después del grafito viene una primera capa que suele dar color a las figuras centrales, como se observa en el folio 40, donde podemos ver que el fondo se encuentra en blanco mientras que los personajes ya tienen capa; inmediatamente después se aplica capa al fondo, como lo muestra el folio 32; luego se dará la capa entera para el acabado y finalmente se utilizará la tinta china en la capa fuerte o delineado, así lo vemos en el folio 5 (figuras 84 a la 86).



Figura 84. Detalle (García, 1787-1790: fol. 40, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.

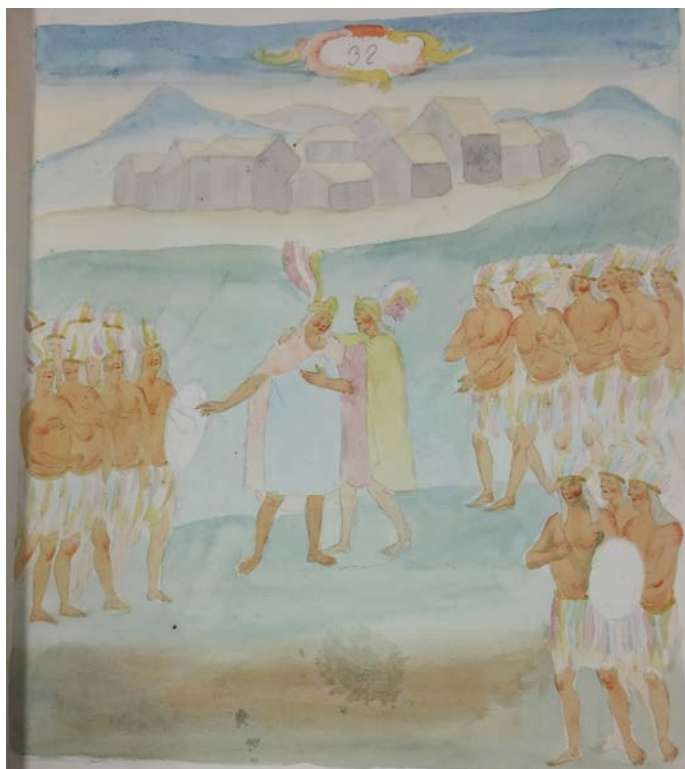


Figura 85. Detalle (García, 1787-1790: fol. 32, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.

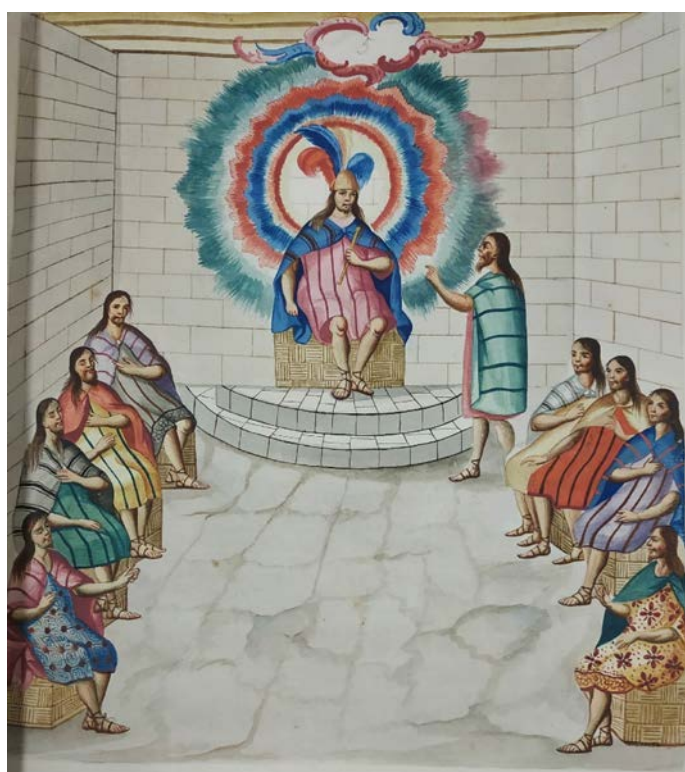


Figura 86. Detalle (García, 1787-1790: fol. 5, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.

Otra lámina, que demuestra el argumento, es la que se encuentra en el tomo 4, folio 54, (ver figura 87), ahí podemos observar que se ha dado capa a todos los cuerpos con un color amarillo ocre, eso quiere decir que el acuarelista debió preparar un color, aplicarlo en todos los sitios donde se necesitaba y después preparar y utilizar otro colorante. El artífice delinea primero aquellos que visten plumas y deja en un segundo lugar a los que portan mantos y a los de calzón. Un último elemento que queremos advertir es que el dibujante debió trazar primero el paisaje y en un segundo momento las figuras humanas, esto es notorio porque las líneas rectas que dividen el terreno atraviesan a los individuos que pasan por ahí. Lo mismo podemos observar, con más claridad, en el folio 142 del tomo 5 donde se ve que el dibujante trazó la arquitectura del sitio, luego las figuras y al final borró lo que no le servía de la columna (figura 88).

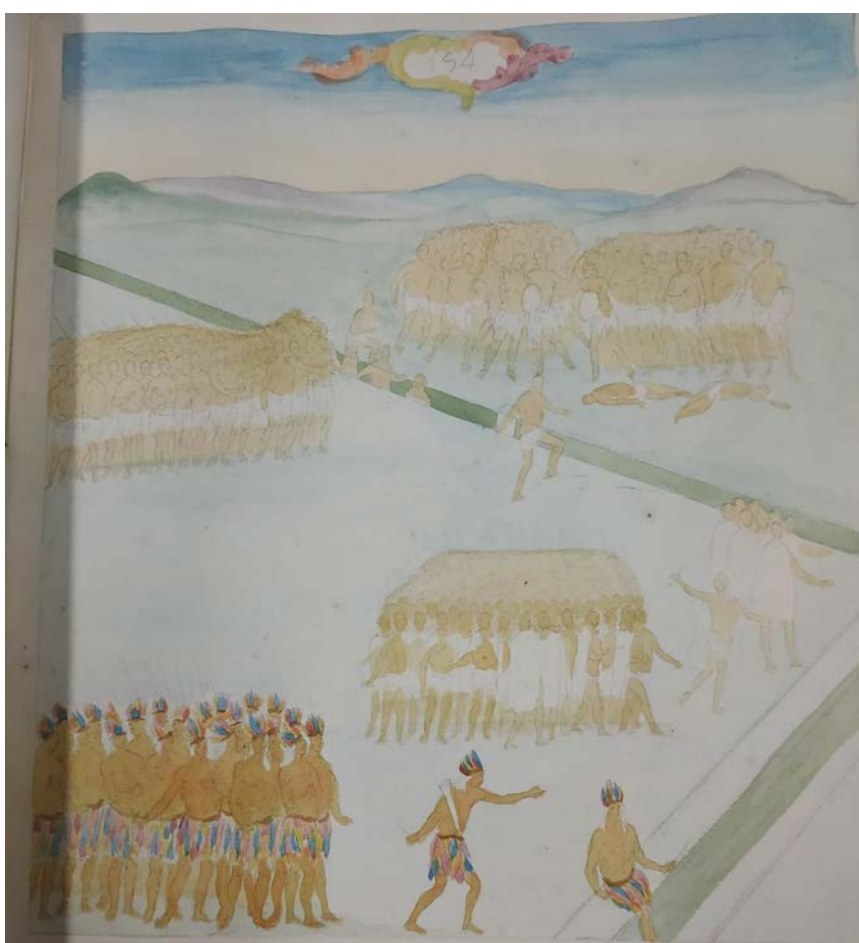


Figura 87. Detalle (García, 1787-1790: fol. 54, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.

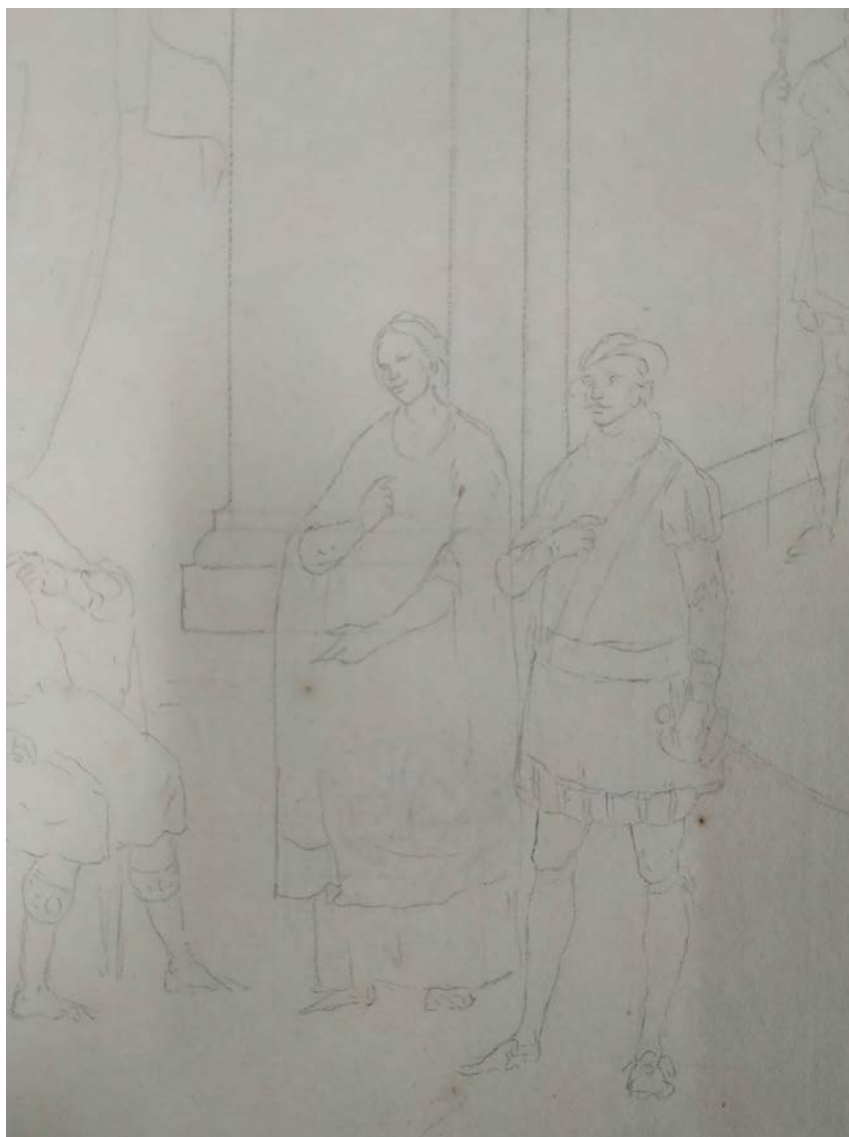


Figura 88. Detalle (García, 1787-1790: fol. 142, t. 5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880. La figura femenina deja entrever que debajo estaba el trazo de la columna que luego fue borrada.

Para el caso de las láminas terminadas podemos notar una paleta bastante homogénea, lo que nos sugiere un mismo artífice colorista, hay un cierto manejo naturalista de la vegetación en contraposición a la factura de los personajes; cabe señalar el empleo del color azul para crear el efecto de profundidad en el paisaje, como lo podemos observar en el folio 25 del tomo 4 (figura 89). Este es un recurso muy utilizado desde la pintura flamenca del siglo XVI, como lo muestran las obras de Joachim Patinir, y luego en el arte italiano del XVII como en la *Sagrada familia* de Luca Giordano, llegando hasta la pintura española del XVIII, con obras como las de Francisco de Goya. Todas ellas las ilustramos a continuación de la figura 90 a la 92.



Figura 89. (García, 1787-1790: fol. 25, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.



Figura 90. *Paisaje con San Jeronimo*, Joachim Patinir, 1516-1517. Óleo sobre tabla, 74 x 91 cm. Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-san-jeronimo/116e5d91-b895-48cf-9cf1-3bd5bf17f983?searchid=53e05435-bb21-718d-cbb9-11458aef5d4a> [Consulta: 12 de marzo de 2020].



Figura 91. *La Sagrada familia con san Juanito*, Luca Giordano., 1675-1680. Óleo sobre tabla, 78 x 104 cm. Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sagrada-familia-con-san-juanito/e83b4757-225b-49aa-ba83-aaf2112b68d1?searchid=a7fc3102-7cf3-8d43-d54c-fdfe67c39d7f> [Consulta: 12 de marzo de 2020].



Figura 92. Detalle de *La vendimia o El otoño*, Francisco de Goya, 1786, óleo sobre lienzo, 267,5 x 190,5 cm. Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vendimia-o-el-otoo/3fdc2d25-e302-42ec-9ac5-6216ca7bfe74?searchid=664449b5-12e2-6184-1beb-7f1f2dd56737> [Consulta: 12 de marzo de 2020].

Hemos dicho antes, que las láminas también tienen elementos que no eran parte del paisaje natural de las tierras americanas, por ejemplo, la arquitectura donde se dibujan casas con techos a dos aguas y ventanas circulares, lo mismo ocurre en los interiores con arquerías o columnas. Tampoco resulta extraño que se haga de ese modo, de hecho, las imágenes que circulaban sobre América generalmente incurren en inconsistencias semejantes.

Sobre ello, Ernesto de la Torre Villar apunta “podemos decir que aparte de numerosos anacronismos, principalmente en la representación de ciudades, casas e interiores —en los cuales los elementos constitutivos y decorativos son totalmente europeos” (Torre citado en García 1975: 34).

Es probable que sean estos elementos los que hicieron que Juan Bautista Muñoz recomendara a García Panes “que se vean los restos arqueológicos de templos, palacios y viviendas prehispánicas, las descripciones escritas de ellos, y las casas actuales de los pueblos indígenas, y obtener así los datos necesarios para ajustar más a la realidad tales representaciones. Algo semejante sucede con los trajes, también inadecuados aunque no tanto como la arquitectura. Considera, con razón, excesivo el número de láminas [...] Le recomienda que se inspire en las colecciones de cuadros y tapices del siglo XVI, que representan los principales hechos de Hernán Cortés” (Díaz-Trechuelo, 1994: 44).

Esta recomendación deja entrever también una práctica pictórica común que era la copia de obras, ya sean pinturas o tapices. De este modo, ciertas representaciones adquirirían el estatuto de documentos históricos de fidelidad indiscutible.

Por último, y como ya lo anunciábamos, creemos que el dibujante pudo ser uno y el colorista otro; hemos dicho ya que el dibujo se asemeja a las composiciones de las cartillas y a la copia de estampas, también se percibe una destreza en el alzado de retablos y composiciones arquitectónicas cumpliendo con los preceptos de la perspectiva, así se puede observar en los folios 51 y 130 del tomo 5 o en el folio 78 del tomo 6 (figuras 93 al 95).

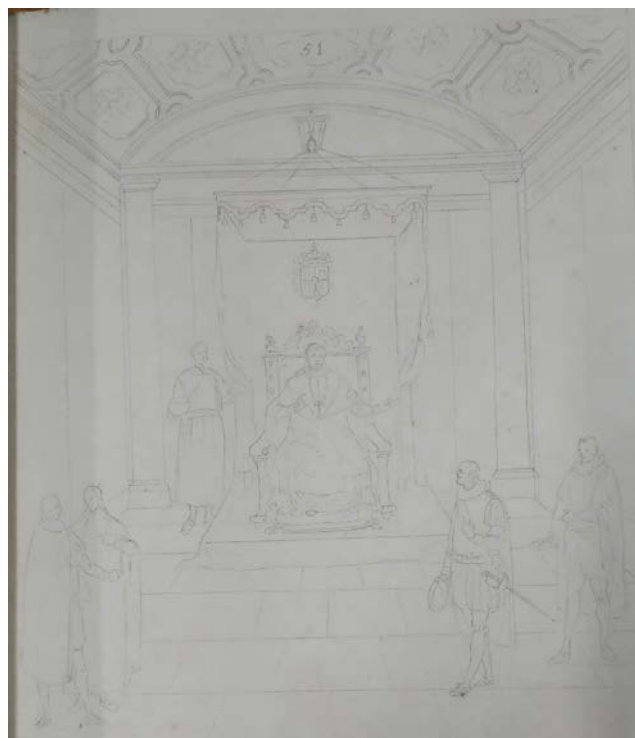


Figura 93. Detalle (García, 1787-1790: fol. 51, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880.



Figura 94. Detalle (García, 1787-1790: fol. 130, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880.



Figura 95. Detalle (García, 1787-1790: fol. 78, t. 6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.

En cambio, el colorista, no tiene un manejo adecuado de la línea y el punto de fuga, por ejemplo, en el folio 87 del MSS 1879, donde se tiraron líneas con acuarela para marcar la profundidad de la habitación, podemos ver que, si bien las del suelo y la pared del fondo cumplen más o menos con la función, las del muro del lado derecho fueron trazadas incorrectamente, lo que produce un efecto óptico de fuga invertido al sentido que debería dar. Cosa semejante ocurre en el folio 105 del mismo tomo, donde seguramente el dibujante dejó bosquejada la arquería pero que no se logró a la hora de introducir el color (figuras 96 y 97).



Figura 96. Detalle (García, 1787-1790: fol. 87, t. 3) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1879.

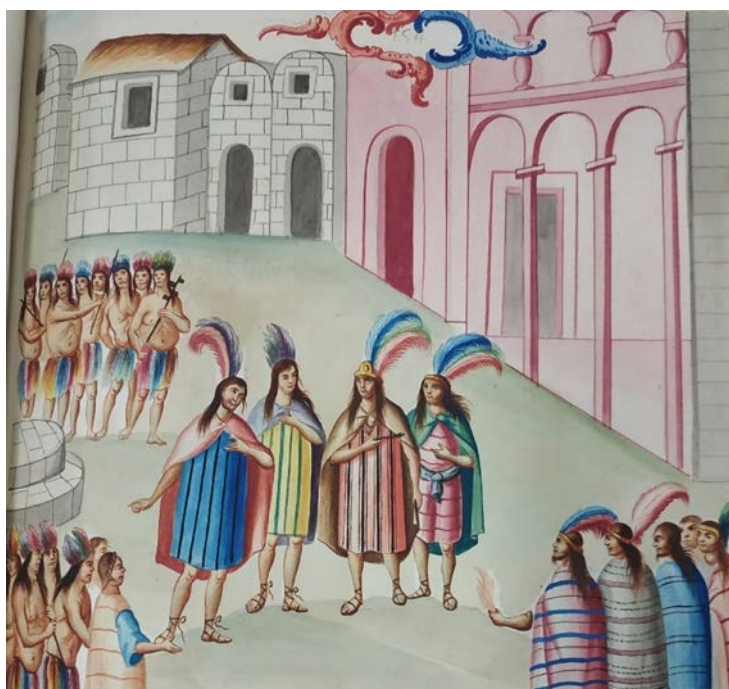


Figura 97. Detalle (García, 1787-1790: fol. 105, t. 3) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1879.

3.2.6 Los retratos

De los libros de Panes, el tomo primero con signatura MSS 1878 está dividido en dos partes, la primera, que es la más extensa, está dedicada a los retratos de virreyes y, en la segunda, se han ilustrado diversos cargos administrativos, políticos y militares que a continuación enlistamos:

1. Su Excelencia el Virrey
2. El pendolero
3. Gobernador del estado
4. Capitán del fixo de México
5. Superintendente de la Casa de Moneda
6. Macero
7. Capitán de Dragones de España
8. Oficial Mayor de las Caxas
9. Clarinero
10. Aravalero
11. Capitán de Alabarderos
12. Alcalde de Corte
13. Alguacil
14. Granadero del Comercio

De los retratos que suman 51 láminas, uno de los personajes, Matías de Gálvez y Gallardo, se repite en dos ocasiones, por lo que se tiene un total de 50 virreyes que van desde Hernán Cortés hasta Alonso Núñez de Haro¹¹⁴. Es interesante advertir que, hasta Bernardo Gálvez, todos los retratos tienen unas características semejantes, a saber, el personaje se sitúa en el centro de la composición a medio cuerpo, con su respectivo blasón heráldico en un lado y una cartela explicativa al otro, ese texto contiene los datos del personaje en cuestión y el año de su gestión; el fondo suele ser neutro, aunque en algunos casos se han dibujado atributos; las excepciones a lo antes dicho son los retratos de Matías de Gálvez, Manuel Antonio Flores Maldonado y el de Núñez de Haro, que son los últimos de la serie, en ellos no se halla la susodicha cartela, sino que los datos del personaje se encuentran en un recuadro en la parte inferior, incluso, el de Flores, se representó dentro de un inusual marco oval con cortinaje verde y con un fondo rojo que circunscribe el óvalo.¹¹⁵

¹¹⁴ Tras la fundación de la Nueva España se otorgó el cargo de capitán general a Hernán Cortés, pero el primer virrey fue Antonio de Mendoza. Con el segundo virrey, Luis de Velasco, desaparece la figura del capitán general que a partir de ese momento ostentarán los virreyes (Rodríguez, 2003: 21).

¹¹⁵ Para más información en cuanto a los cambios en la indumentaria y atributos presentes en la serie de los virreyes, que es sobria para el caso de los Austrias y mucho más cargada de elementos a partir de la entrada de los Borbones, consultar la obra de Rodríguez, 2003. Para un estudio sobre las alhajas presentes en cada retrato está la de Andueza, 2012.

De acuerdo con Trinidad de Antonio, el género del retrato tiene sus antecedentes en la Edad Media, en España, por su parte, el retrato cortesano puede rastrearse en torno al siglo XV cuando Isabel la Católica mandó a Juan de Flandes hacer retratos de sus hijos, esta serie tuvo la función de conseguir enlaces matrimoniales. Pero fue con Carlos I y su hijo Felipe II, que se consolidó el retrato típico de las cortes españolas, el retrato oficial, que es rígido, formal y jerarquizado. Con la incorporación de la burguesía a la clientela, apareció el retrato civil, donde se puso mayor atención a los rasgos faciales. Para el siglo XVIII, la pintura había dirigido sus intereses a las representaciones naturalistas donde se primaba la semejanza de las características físicas del retratado (Antonio, 2004: 6-10), así como la incorporación de fondos con ventanas, columnas o incluso alegorías que recordaban pasajes de la vida del personaje.

Por supuesto que las características del retrato varían de acuerdo a su función, los que nos interesan ahora son los retratos oficiales o políticos, como también los llama Inmaculada Rodríguez. Esta autora afirma que el modelo de este género se establecerá con la Casa de los Austria, donde aparecerá el personaje de cuerpo entero o de tres cuartos, sobre un fondo neutral atravesado por una cortina; este último recurso sirve para situar la escena en un interior, pero además, es símbolo de la majestad regia (Rodríguez, 2003: 36).

La tipología del retrato en su presentación como serie también cambia su función. Una de las primeras y más importantes series de retratos es la que formó Felipe II en el palacio de El Pardo. Luego, en Nueva España, también se encuentran otras colecciones de arzobispos y virreyes, de acuerdo con Rodríguez “tenían sobre todo una función conmemorativa, es decir, se trataba de testimoniar, con frecuencia tras la muerte del personaje, que había ostentado el cargo, y establecer también continuidad con aquél que ocupaba su plaza” (2003: 107).

Para Pilar Andueza la función de estos retratos es la de convertirse en símbolos de poder, además de perpetuar la memoria de aquellos mandatarios.

Su raíz era propagandística, pues a través del conjunto se hacía presente el poder real, que se prolongaba hasta aquellas tierras y se ejercía por medio de los virreyes, poniendo de relieve además la continuidad dinástica de la monarquía que era la que los nombraba. Pero además tuvo un carácter conmemorativo, pues su finalidad fue también testimoniar la historia, es decir, dejar constancia para la posteridad de quién había gobernado, en nombre del rey, aquellas tierras (Andueza, 2011: 44).

En la Nueva España se conservan dos series de retratos de virreyes, una se encuentra en la colección del Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México; esta colección procede del antiguo Palacio de los Virreyes. La otra se alberga en la sala de cabildos que antiguamente era el Ayuntamiento y que hoy son las oficinas del

Gobierno de la Ciudad de México (Andueza, 2011: 45), ambas series se inician con la figura de Hernán Cortés, como ocurre también en el manuscrito de Diego García Panes.

Es probable que García haya conocido por primera vez la sala de los retratos del Palacio en la visita que hizo con el virrey marqués de las Amarillas. Como hemos dicho ya en varias ocasiones fue parte del séquito que lo acompañó en 1755, sin embargo, para completar la serie debió asistir al menos en otra ocasión, si es que él es el obrador de la colección.

No es de nuestro interés hacer aquí una comparación minuciosa de los originales en contraposición con las copias, podemos apuntar únicamente la similitud de las posturas y la indumentaria. Hay algunos elementos que nos hacen pensar que el capitán de artillería, o el ilustrador, pudo obtener los retratos consultando ambas colecciones, esto lo decimos porque hay dos retratos de Matías de Gálvez, en el primero encontramos el escudo, la cartela y al personaje que sostiene papel y bastón en cada mano; mientras que, en el segundo, la cartela ha sido ubicada por debajo, el personaje tiene la mano izquierda metida en el jubón y detrás del personaje hay una mesa con utensilios de escritura. Esta última postura y atributos los encontramos en el retrato que se conserva en Chapultepec, incluyendo la información exacta de la cartela; mientras que las características del primer personaje se pueden identificar en el retrato que se resguarda en el ayuntamiento (ver figuras 98 y 99).

Otro caso es el de Alonso Núñez de Haro, el último de la lista, la cartela también se ubica en la parte inferior y la información que contiene prácticamente se repite con la del retrato del Palacio de Virreyes, con la salvedad de que la fecha sufre una modificación, en el de Chapultepec dice que tomó posesión desde el 8 de mayo de 1787 hasta el 6 de agosto del mismo año, mientras que en el manuscrito pone 8 de agosto de 1787 (figuras 100 y 101).



Figura 98. Detalle (García, 1787-1790: fol. 47, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1878.



Figura 99. García, 1787-1790: fol. 48, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1878.



Figura 100. Detalle (García, 1787-1790: fol. 51, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. Ms. 1878.



Figura 101. *Virrey Alonso Núñez de Haro y Peralta*, Anónimo, 1787, óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4024> [Consulta: 15 septiembre 2020].

En cambio, si comparamos los retratos anteriores a Gálvez, la serie de García Panes recupera las características de la colección de la sala de cabildos. Por poner un par de ejemplos, si observamos el retrato del virrey José Sarmiento Valladares que se conserva en Chapultepec, el estrabismo que lo caracteriza está sumamente marcado, a diferencia del que está en sala de cabildos y el de Diego García; más aún, éstos dos últimos portan en la mano diestra las Instrucciones del Rey y en la siniestra, que esta enguantada, se apoya sobre una superficie mientras sostiene el segundo guante; en cambio el de Chapultepec, lleva ambos guantes en la derecha (ver figuras 102 a la 104).



Figura 102. *Virrey José Sarmiento de Valladares*, Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4007> [Consulta: 15 septiembre 2020].



Figura 103. Detalle (García, 1787-1790: fol. 32, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1878.



Figura 104. Virrey José Sarmiento de Valladares, Anónimo, hacia 1696-1701, óleo sobre tela. Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México. Imagen reproducida de Rodríguez, 2003.

Para el caso del retrato de Fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México, que ostenta bastón de mando en mano siniestra y un libro en la diestra, además de la característica cartela, hay dos atributos que lo identifica con su condición eclesiástica y cargo como arzobispo, nos referimos al crucifijo y a la mesa con solideos que están detrás suyo. En el retrato de Chapultepec no aparecen esos elementos. En cambio, la que se ubica en el salón de cabildos los ostenta (ver figuras 105 a la 107).

Otra inconsistencia que hemos identificado es que después de Matías de Gálvez, al que rotula con el número XLVII, le sigue Manuel Flores Maldonado con el XLVIII, número que se repite en Bernardo Gálvez; la serie, como ya dijimos, finaliza con Alonso Núñez de Haro, que no tiene número. El error no sólo está en haber puesto el número 48 a dos de ellos, sino que además Flores Maldonado debería ocupar el último puesto después de Núñez, quedando este último con el 49 y Maldonado con el 50 ya que fue su sucesor.

Podría pensarse que hubo una primera copia alrededor de 1783 siguiendo la serie de la sala de cabildos y llegando hasta el primer retrato de Matías de Gálvez y, un segundo momento de producción, alrededor de 1787, donde se pudieron haber hecho los últimos tres retratos obtenidos del Palacio del Virrey.

Estos últimos retratos tienen características particulares, el de Matías de Gálvez, que se repite, presenta cambios evidentes respecto al resto, como que, en lugar de la cartela rocallosa, los datos explicativos se encuentran en un recuadro debajo; asimismo el número que lo rotula con el XLVII aparece en rojo y no en tinta negra, como sus antecesores y, por último, podemos ver la incorporación de un azul muy intenso en la casaca que no había aparecido hasta entonces.

Llama también la atención el retrato de Núñez de Haro, porque además de que emplea el formato vertical, también se utilizan colores que no se habían visto en el resto, dígame el tono de morado y verde, así como la utilización de un achurado muy marcado para crear el efecto de los pliegues de los tejidos. Por estas características en la técnica podemos pensar, no sólo en dos momentos de producción, sino de al menos dos manos. Es probable que la manufactura de este último retrato sea incluso posterior a la muerte de García Panes, queremos aquí recordar el informe que presentó la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística a finales de 1859 en donde se apunta lo siguiente “Otro legajo marcado con el núm. 7 que contiene 49 retratos de los virreyes que han gobernado esta Nueva España; y debiendo ser 51 los retratos, faltan para completar este número los de los Sres. Haro y Revillagigedo el mozo” (citado en Cisneros, 1995: 120). Es decir, que quizá cuando se estaba reuniendo el material de García Panes para su inventario, alguien se tomó la molestia de completar algunas de las que faltaban, es decir, la de Haro y la de Flores y, quizá, duplicó la de Matías Gálvez,

lo anterior no sólo se puede constatar por el cambio formal en los retratos, sino también aparece en el inventario que hizo el director del Museo Nacional José Fernando Ramírez donde apunta “En la carpeta núm. 7, que contenía la galería de los virreyes, faltaban también algunos retratos, que tuve la fortuna de recobrar, por el favor de un amigo ilustrado que los cedió al Museo” (Ramírez, citado en Panes 1975: 22).



Figura 105. Detalle (García, 1787-1790: fol. 27, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1878.



Figura 106. *Virrey Payo Enríquez de Rivera*, Anónimo, óleo sobre tela. 1673. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A4002> [Consulta: 15 septiembre 2020].



Figura 107. *Virrey Payo Enríquez de Rivera*, óleo sobre tela. Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México. Imagen Disponible en:

<https://twitter.com/NuestroDiario/status/1092422906699751424/photo/1>. [Consulta: 15 septiembre 2020].

3.2.7 Conclusiones

El lector podrá notar que no hemos introducido un apartado de conclusiones para la sección dedicada al estudio histórico, esto se debe a que nuestro análisis partió de la historiografía que existe de la obra de García Panes y no del documento propiamente dicho, como sí hicimos en el caso del manuscrito de Alonso O'Crouley. No realizamos la labor de búsqueda de documentación que sustente la historia de vida del manuscrito, a excepción del último momento en que llegó a la Biblioteca Nacional de México, su actual sede, porque ese trabajo ya lo había hecho Lourdes Díaz-

Trechuelo; tampoco hicimos un seguimiento de las fuentes bibliográficas en las que se basó García Panes, porque eso lo estudió Gabriela Cisneros Guerreño en su tesis.

Consideramos, sin embargo, que nuestro estudio sumó datos en torno al análisis de la imagen y en el estudio codicológico que sigue a continuación. Sobre lo primero hemos argumentado que el autor del *Theatro de Nueva España* adquirió formación en la Academia de Matemáticas de Barcelona, aunque ésta sólo le permitió obtener habilidades para el diseño y policromía de material cartográfico, faltando la del dibujo propiamente dicho. Sugerimos entonces que las láminas del manuscrito debieron haber sido trazadas con grafito por un artífice, posiblemente el hijo de García Panes, José Sixto, y lavado por alguien más; esa persona pudo ser el propio Diego García que sabía manejar las acuarelas; ello no sería extraño considerando la práctica de participación colectiva en la proyección de los planos entre los ingenieros.

Las láminas en sí dejan ver el proceso creativo de la obra, que debió ser del siguiente modo, se trazó la disposición de la página en dos secciones, la de arriba, ocupando dos terceras partes, reservada a la imagen, y la de abajo, en blanco, para contener el texto. En seguida se dibujó con grafito las escenas, haciendo primero paisajes y en seguida figuras. La aplicación de la policromía, sin embargo, se hizo en sentido contrario, es decir, que se comenzó dando color a las figuras y en un segundo momento a los fondos, ya sean paisajes o interiores, según el caso. También es evidente la aplicación de diversas capas, una muy diluída, seguida de otra con más intensidad de colorante, después el detalle de la indumentaria y finalmente, al secarse las capas, la aplicación de delineado con tinta negra.

Por otro lado, si bien las composiciones pudieron ser originales, no descartamos la recuperación de cartillas de dibujo para el diseño de cuerpos y el de estampas para el caso de las escenas bélicas. Por supuesto, mención aparte sería la serie de retratos, que evidentemente está reproduciendo la que existe en la sala de cabildos del antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México, además de los tres últimos retratos que recupera la que se conserva actualmente el Castillo de Chapultepec.

La función de las series de retratos de virreyes, que en principio se relaciona con la simbología de poder, la conmemoración de su llegada y como testimonio de la continuidad dinástica, se modifica cuando aparece en el manuscrito de García Panes; en ese sentido podemos sugerir que fungen más como testigos de una práctica, es decir, la de retratar virreyes. Recordemos que Alonso O'Crouley reprodujo una serie de pinturas de castas, en su momento, también sugerimos un cambio en la función, ya que Pedro Alonso no estaba retratando mezclas y tipos raciales, sino el género de retratar esos conceptos. En conclusión, lo que queremos decir es que ambos autores están reproduciendo una práctica pictórica vigente, la de hacer series de retratos y de castas, respectivamente.

3.3 Estudio codicológico

Los diez tomos que conforman la obra del *Theatro de Nueva España* tienen características que comparten y otras que los diferencian, la más evidente, de entrada, es que cinco de ellos tienen un formato en folio menor con 310 x 221 mm aproximadamente, manufacturado en un papel italiano que contiene la parte textual. Mientras que los cinco restantes son grandes folios que alcanzan los 450 x 290 mm aproximadamente y son los que albergan el aparato iconográfico. Estos últimos están hechos en un soporte de papel holandés de alto gramaje. Recordemos que esta característica de tener el texto en papel italiano y la imagen en papel holandés, también la encontramos en el libro de Pedro Alonso O'Crouley.

A continuación, vamos a presentar las fichas de descripción de estos diez libros, seguido de las observaciones correspondientes, comenzaremos primero con los tomos dedicados al texto y después los de las imágenes.¹¹⁶

3.3.1 Fichas de los libros con texto

Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos.
Signatura: MS 1880 BIS T. 2
Autor: García Panes, Diego (1730-1811)
Título: <i>Theatro de Nueva España en su Gentilismo y Conquista. Compendio Historico/ Representado en Estampas los Sucesos memora/bles. Trages. Ceremonias, Sacrificios, Poblaciones, Guerras, y demás noticias curiosas, desde sus pri-/meros Pobladores conocidos, y Sucesos de la Con-/quista hasta que se conquisto/ México./Planos Geograficos y Corograficos de esta nue/ba España,</i>

¹¹⁶ El lector se puede remitir a la ficha descriptiva que se encuentra en el anexo p. 371.

Kalendarios, Tablas Cronologicas, Signos Astronomicos, y Símbolos de los Yndios./Tomo II/ con 172 estampas/ Contiene la Historia Tulteca desde sus primeros establecimientos y Monarquias, y parte de la Chichimeca, sucesos desde el año de 607/ dela hera Christiana, hasta el del 1321, y es/ tampas 172./Obra Compuesta/ Por Dn. Diego Panes, y Abellan, Theniente/ Coronel de Ynfanteria, y Capitan del Real/ Cuerpo de Artilleria.

Lugar y fecha: México, ca. 1787.

Dimensiones: 310 x 219 x 29 mm, folio menor.

Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano.

Tipo de letra: humanística redonda.

Materiales constitutivos:

1. papel artesanal verjurado, se localizó una marca que representa un escudo con un puñal al centro y circunscrito por un óvalo con volutas, en la cabeza una cruz y en el pie rematan las letras JPH AN. Se alterna con folios que sólo presentan verjurado.
2. Tinta ferrogálica y en grafito los márgenes para la construcción de la página.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparecen dos sellos, el primero es Museo Nacional/ Biblioteca/ México y el segundo de la Biblioteca Nacional de México.

Signaturas antiguas:

[En grafito] 972.01 PAN. t. 2, 1880, B-5-156

Números de inventario:

INV 2012

[En sello] 009418

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra está compuesta por once cuadernos encartados con la siguiente distribución, 3 quinternos, 7 formados por 10 bifolios y 1 de 11 bifolios. Además, 4 faltantes y folios adheridos como guardas a la cartera. En total 185 folios.

Núm. de fascículo		Folios
1°	quinterno	1-5 , un folio adherido como guarda y tres faltantes
2°	quinterno	6-15
3°	quinterno	16-25
4°	10 bifolios	26-45
5°	10 bifolios	46-65
6°	10 bifolios	66-85
7°	10 bifolios	86-105
8°	11 bifolios	106-127
9°	10 bifolios	128-147
10°	10 bifolios	148-167
11°	10 bifolios	168-185, un folio adherido como guarda y un faltante

Foliación: Sin numeración los 3 primeros folios, luego numeración del 1 al 172 con tinta ferrogáfica, enseguida, del 173 al 183, con grafito. El número 183 corresponde a la guarda adherida a la encuadernación. Sin reclamos.

Estructura del contenido textual:

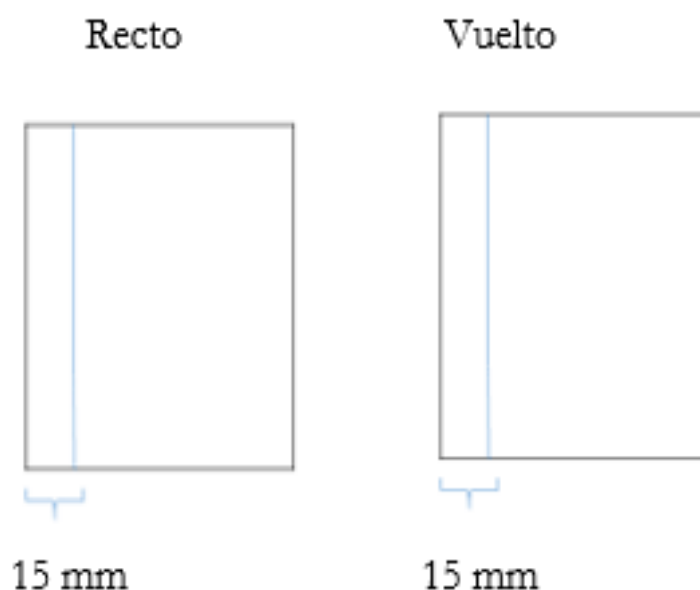
Folio 1: en blanco con anotaciones de firmas.

Folio 2: portada.

Folio 3: texto correspondiente al *Argumento* en recto y vuelto.

Folio 4 y siguientes: comienzan las explicaciones con el número 1 en folio 4 y de ahí en adelante de forma consecutiva hasta la 172.

Construcción de la página: se marcó con grafito una línea marginal vertical del lado izquierdo en el recto del folio y otra en el vuelto a 15 milímetros ambas líneas constituyen el margen dentro del cual se circunscribe el texto.



III. Aparato icónico

Los cinco tomos que contienen el texto explicativo carecen de aparato iconográfico, es por ello que omitiremos esta sección en el resto de los tomos hasta llegar a los dedicados a las ilustraciones.

IV. Encuadernación
Dimensiones: 310 x 219 x 29 mm. Fecha: ca. 1780-1790. Tapas: tapas flojas con recubrimiento de piel sin decoración, lomo recto, restos de cuatro broches de piel que ha perdido (figura 108). Guardas y hojas de respeto: hoja de respeto al inicio. Estructura decorativa y ornamentación: cortes¹¹⁷ refinados y pintados con salpicado en rojo (figura 109).
V. Estado de conservación
Encuadernación: pérdida de broches y abrasión en la piel. Cuerpo del texto: en buenas condiciones, ligeros dobleces en las hojas.

¹¹⁷ Debe tomarse en cuenta que la nomenclatura puede cambiar por regiones, por poner un ejemplo, lo que en España se conoce por cortes, en México se les denomina cantos y viceversa.

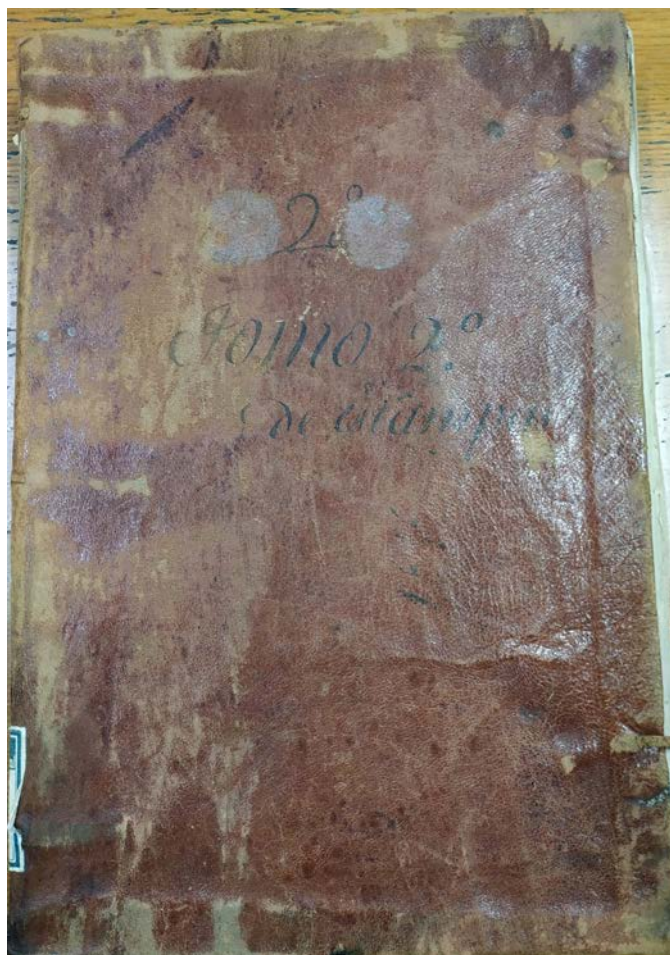
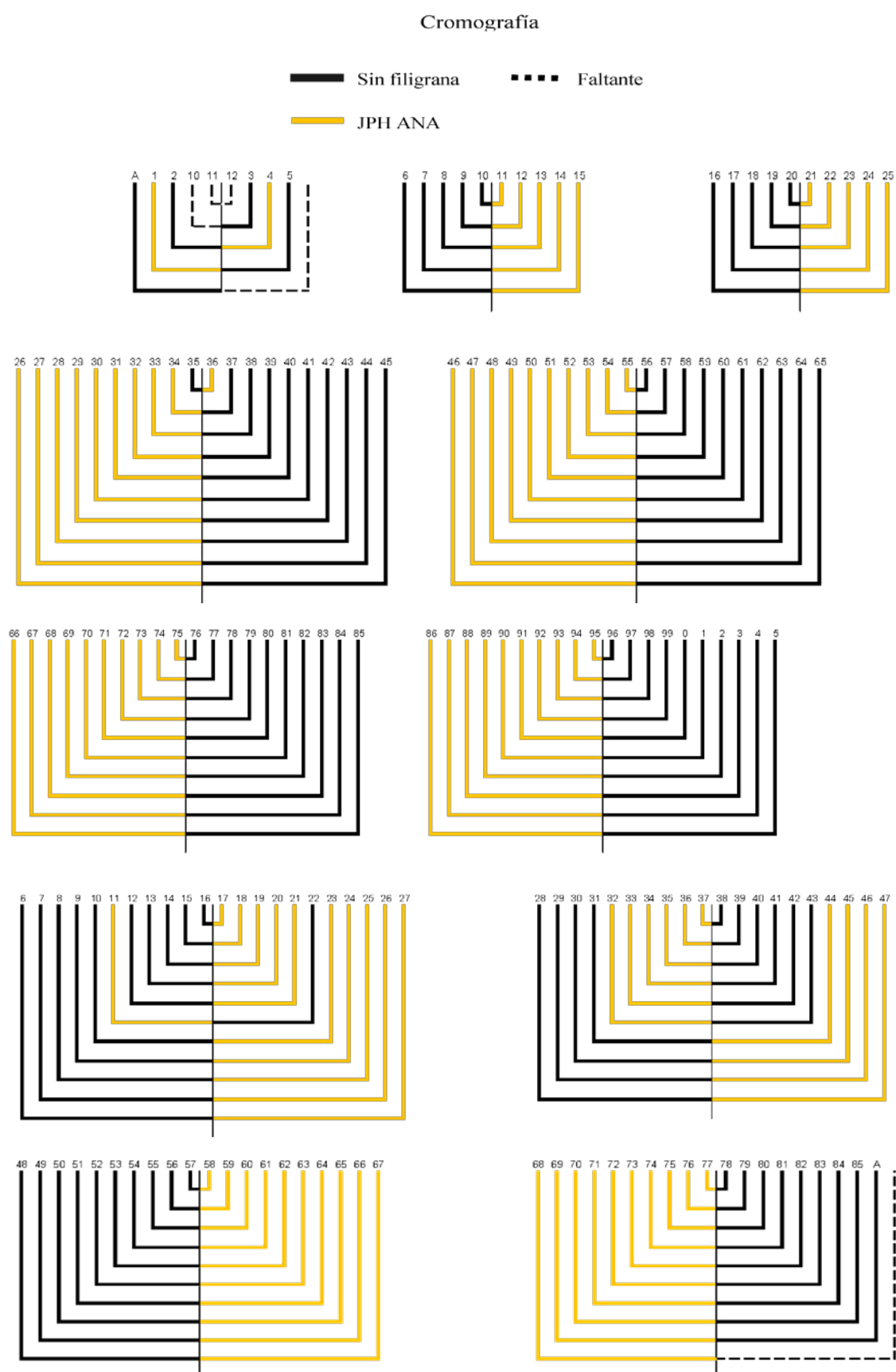


Figura 108. Tapa anterior.



Figura 109. Cortes salpicados en rojo.

Esquema 4. Composición de fascículos MS 1880 Bis T. 2



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1882 bis T. 3 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista. Compendio Historico./ Representado en Estampas los Sucesos memo/rables. Trages. Ceremonias, Sacrificios, Poblaciones,/ Guerras, y demás noticias curiosas de la Nacion/ Yndiana desde sus pri-/meros Pobladores conoci/dos, y Sucesos de la Con-/quista hasta que se con/quisto México./ Planos Geograficos y Corograficos de esta nueva/ España, Kalendarios, Tablas Cronolo/ gicas, Signos Astronomicos, y Símbolos de/ los Yndios./ Tomo III/ Contiene la Historia Chichimeca desde su/ emperador Guinantzint, hasta el Ymperio/ del Tyrano Maxtla Rey de Azcapotzalco/ Obra Compuesta/ Por Dn Diego Panes y Abellan Theniente Co-/ ronel de Ynfanteria y Capitan del Real Cuer/ po de Artilleria.</i> Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 305 x 215 x 26 mm, folio menor. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda. Materiales constitutivos:

- a) Papel artesanal verjurado. Filigrana del escudo con el cuchillo al centro, la cruz en la cabeza y el remate JPH ANA, a lo largo de todo el documento.
- b) Tinta ferrogáfica para el texto y grafito para la construcción de los márgenes de la página.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparecen dos sellos, el primero es Museo Nacional/ Biblioteca/ México y el segundo de la Biblioteca Nacional de México.

Signaturas antiguas:

[En grafito] 972.01 PAN. t. 3, 1882 BIS, B-5-154

[Lápiz azul en guarda] F-I-5-2 Sb Dir.

pegatina en lomo parte inferior Biblioteca Nacional/Ms. 1882-Bis.

Números de inventario:

INV 2012, INV 83

[En sello] 9420 Bis

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra está compuesta por 20 cuadernos encartados con la siguiente distribución, 1 terno, 18 quinternos y 1 cuaterno, además 2 folios fueron utilizados como guardas por lo que se encuentran adheridas a la cartera. En blanco los 2 últimos fascículos que van del folio 174 en adelante. En total 195 folios, de los cuales 173 son útiles y 22 en blanco.

Núm. de fascículo	Forma	Folios y faltantes
1º	terno	1-5, un folio adherido como guarda
	un bifolio	6 y 7
2º	quinterno	8-17
3º	quinterno	18-27

4°	quinterno	28-37
5°	quinterno	38-47
6°	quinterno	48-57
7°	quinterno	58-67
8°	quinterno	68-77
9°	quinterno	78-87
10°	quinterno	88-97
11°	quinterno	98-107
12°	quinterno	108-117
13°	quinterno	118-127
14°	quinterno	128-137
15°	quinterno	138-147
16°	quinterno	148-157
17°	quinterno	158-167
18°	quinterno	168-177
19°	cuaterno	178-185
20°	quinterno	186-194, más un folio adherido como guarda

Foliación: en los primeros 3 folios aparece, en margen superior derecho con tinta ferrogálica, la numeración de la 2 a la 4, luego un folio en blanco y en seguida en el folio 5 comienza con el número 1. A partir de la explicación número 8, la hoja tiene dos foliaciones, y se tachó la incorrecta, (todo con ferrogálica) llega hasta la foliación 190.

Estructura del contenido textual:

Folio 1: en blanco con anotaciones de firmas.

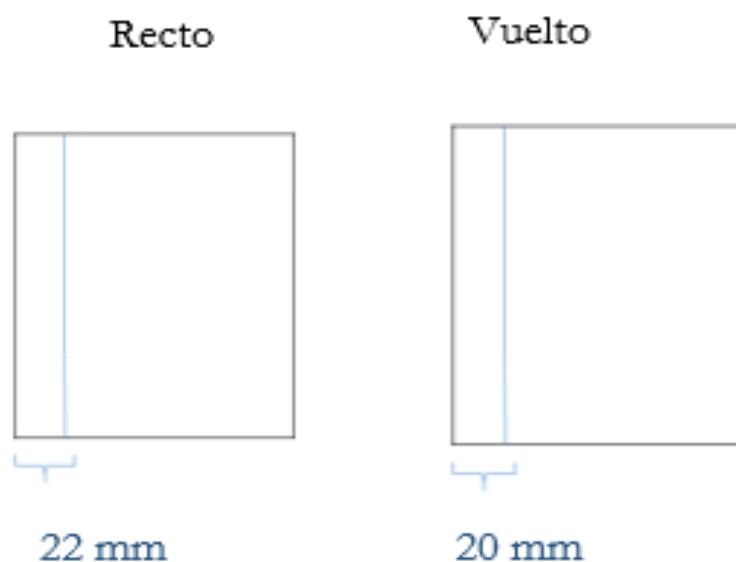
Folio 2: portada

Folio 3: texto correspondiente al *Argumento* en recto y vuelto.

Folio 4: en blanco.

Folio 5: comienza la numeración de las explicaciones con el número 1 hasta la 173, escritura sólo en recto, últimos dos fascículos en blanco.

Construcción de la página: se marcó con grafito una línea marginal vertical del lado izquierdo en el recto del folio y otra en el vuelto a 22 milímetros en el recto y 20 en el vuelto.



III. Aparato icónico

IV. Encuadernación

Dimensiones: 305 x 215 x 26 mm.

Fecha: ca. 1780-1790.

Tapas: tapas flojas con recubrimiento de piel con un rectángulo formado por filetes gofrados, lomo recto y cuatro nervios de piel, papel impreso reutilizado en lomo, costura con cáñamo, dos broches de piel que perdió, lomo con media cañuela metida. En lomo tejuelo que dice “Panes-Tomo” y en tapa anterior otro

tejuelo “Tomo 3º”.

Guardas y hojas de respeto: una hoja de respeto al inicio.

Estructura decorativa y ornamentación: cortes refinados y pintados con salpicado en rojo.

V. Estado de conservación

Encuadernación: Abrasión de la piel, pérdida de broches, desprendimiento de la cartera a partir del tercer fascículo por lo que se encuentra expuesto el lomo interno (figura 110).

Cuerpo del texto: en buenas condiciones, algunos dobleces en las esquinas de las hojas.



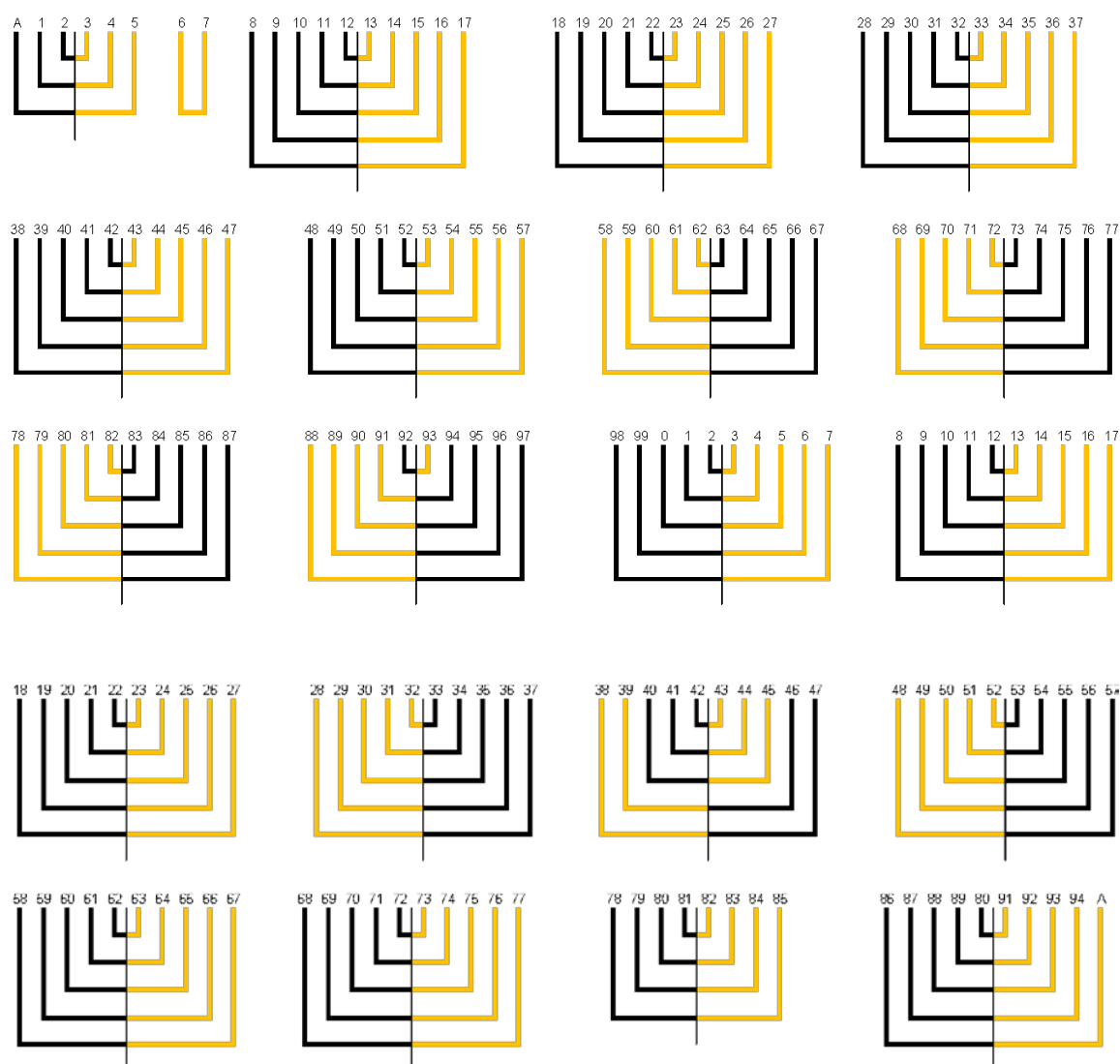
Figura 110. Desprendimiento de la cartera.

Esquema 5. Composición de fascículos MS 1882 Bis T. 3

Cromografía

■ Sin filigrana ■■■ Faltante

■ JPH ANA



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1881 T. 4 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de Nueva España/ en su Gentilismo y Conquista/ Compendio Historico/ Representado en Estampas los Sucesos me/ morables, Trages, Ceremonias, Sacrificios, Po/ blaciones, Guerras, y demás noticias curiosas/ de la Nacion Yndiana; desde sus primeros/ Pobladores conocidos, y Sucesos de la Conquista/ hasta que se conquisto Mexico/ Planos Geograficos, y Corograficos de esta nueva España: Kalendarios, Simbolos, Tablas/ Chronologicas, y Signos Astronomicos de los/ Yndios/ Tomo IV/ Contiene la Historia antigua desde el Ympe/ rio del Tyrano Maxtla, hasta Moctezuma/ Tlhuicamina, en cuyo tiempo vinieron los Españoles.</i> <i>Obra Compuesta/ Por Dn Diego Panes y Abellan Theniente/ Corl de Ynfanteria y Capitan del Real/ Cuerpo de Artilleria.</i> Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 300 x 210 x 29 mm, folio menor. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda.

Materiales constitutivos:

- a) Papel artesanal con verjurado, se identificaron cinco filigranas que corresponden a tres pliegos. La primera marca de agua que aparece en los primeros nueve cuadernos es el mismo del tomo 2, el del remate de las letras JPH AN. Después se tiene la conocida como rejoneador de toros que, de un lado del pliego tiene un picador y del otro un toro con las letras ABF a los pies del animal, ambas figuras miran hacia el centro, la filigrana se encuentra en los fascículos décimo al décimo tercero. Finalmente, se halla una marca de agua con escudo genovés formado por tres circunferencias, la de arriba contiene una cruz, la del medio las letras CL y la de abajo una flor con seis pétalos, lo remata una corona, flanqueado por dos grifos y en la parte baja del último círculo, el número cuatro, así como las letras IM, la contramarca de esta filigrana se encuentra en el ángulo inferior izquierdo donde se distinguen las letras SC; este papel sólo aparece en el último cuaderno en compañía del rejoneador.
- b) Tinta ferrogálica y márgenes en grafito.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparecen dos sellos, el primero es Museo Nacional/ Biblioteca/ México y el segundo de la Biblioteca Nacional de México.

Números de inventario:

[En grafito] INV 2012

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra está compuesta por 14 cuadernos encartados con la siguiente distribución, 7 quinternos, 1 cuaterno, 1 sisterno con 1 bifolio encartado, 4 de 10 bifolios, 1 de 11 bifolios y posiblemente 5 folios perdidos.

En total cuenta con 184 folios, más los 2 adheridos a la cartera que fueron utilizadas como guardas, los últimos 8 folios están en blanco.

Núm. de fascículo		Folios y faltantes
1°	quinterno	1-6 , un folio adherido como guarda y tres faltantes
2°	quinterno	7-16
3°	quinterno	17-26
4°	quinterno	27-36
5°	quinterno	37-46
6°	quinterno	47-56
7°	quinterno	57-66
8°	cuaterno	67-74
9°	quinterno y bifolio encartados en un bifolio	75-87 y un faltante
10°	10 bifolios	88-106 y un faltante
11°	10 bifolios	107-126
12°	10 bifolios	127-145 y un faltante
13°	11 bifolios	146-166 y un faltante
14°	10 bifolios	167-183, dos faltantes y un folio adherido como guarda a la cartera.

Foliación: sin foliación antigua, con grafito en los primeros cuatro folios dice II, III, IV, V, los siguientes 172 folios no cuentan con numeración de página, sin embargo, aparece el número que corresponde a la lámina que explica, después continúa la foliación con grafito en el ángulo superior derecho que inicia con el 173 al 181, este último número corresponde a la guarda posterior adherida a la cartera.

Estructura del contenido textual:

Folio 1: portada Folio 2: texto correspondiente al <i>Argumento</i> en recto y vuelto. Folio 3: continúa <i>Argumento</i> sólo en el recto. Folio 4: en blanco. Folio 5: comienzan las explicaciones con las láminas que van del número 1 al 172, donde tenemos escritura sólo en el recto del folio. Construcción de la página: se marcaron con grafito dos líneas marginales verticales en el recto del folio a los extremos de la página a 22 mm en el lado izquierdo y 15 milímetros del lado derecho.	
III.	Aparato icónico
IV.	Encuadernación
Dimensiones: 300 x 210 x 29 mm. Fecha: ca. 1787. Tapas: tapas flojas con recubrimiento de piel ornamentadas con cuatro rectángulos gofrados, formados por hilos (figura 111), lomo recto, dos cintas que ha perdido. Guardas y hojas de respeto: una hoja de respeto al inicio. Estructura decorativa y ornamentación: cortes pintados con salpicado en	

	rojo.
V.	Estado de conservación
	Encuadernación: desprendimiento de cartera a partir del segundo fascículo y hasta el octavo (figura 112). Cuerpo de la obra: Cuerpo del texto en buenas condiciones, ligeros dobleces en las esquinas de las hojas.



Figura 111. Decoración con cuatro hilos gofrados.

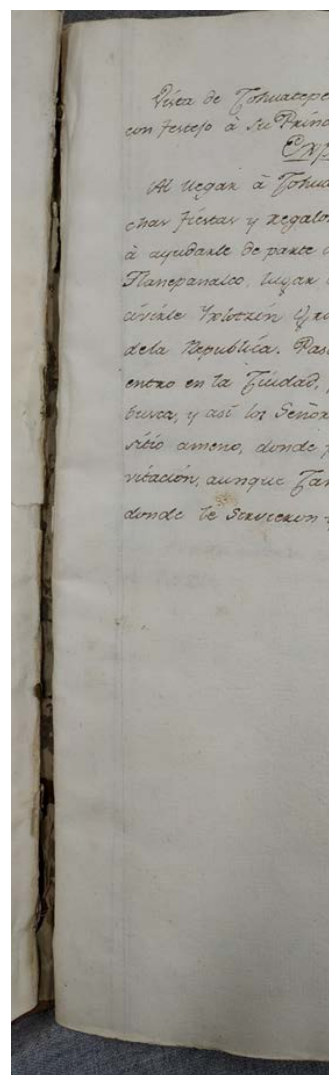
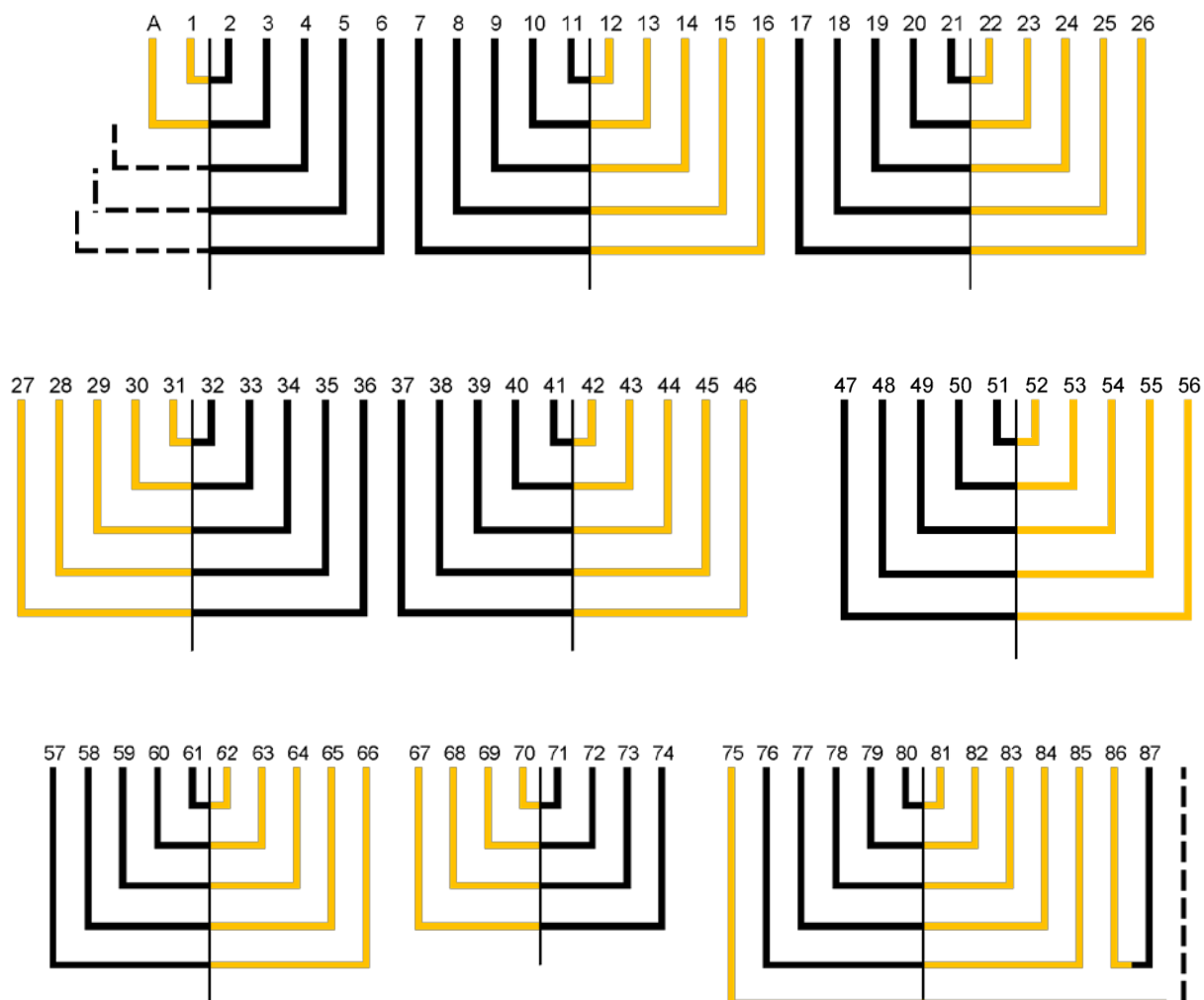
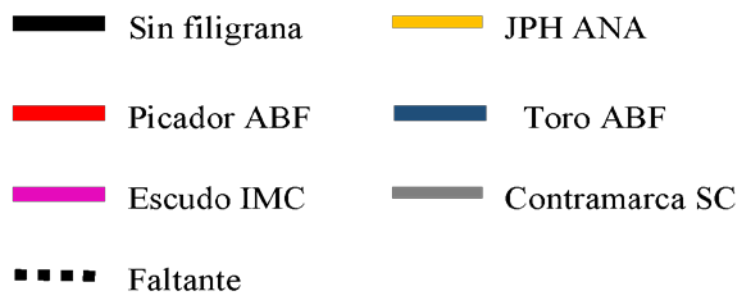
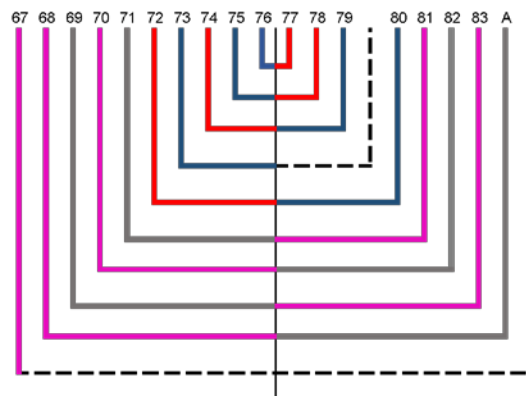
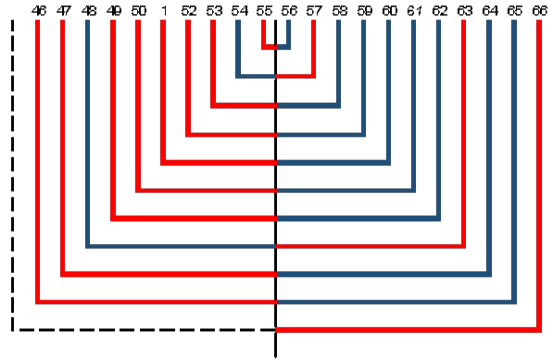
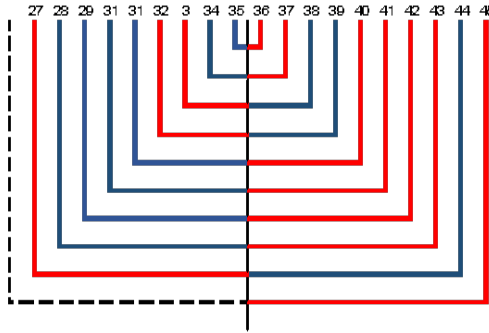
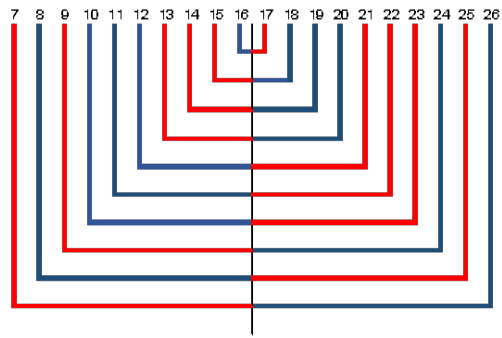
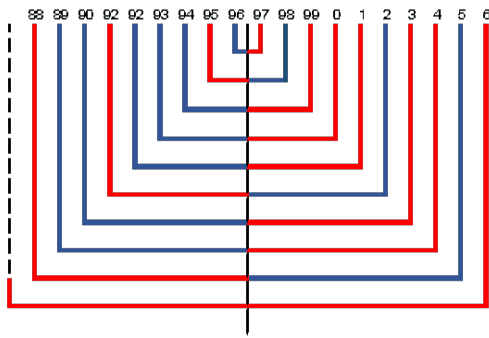


Figura 112. Desprendimiento.

Esquema 6. Composición de fascículos MS 1881 T. 4

Cromografía





Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1882 T. 5 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España/ en su gentilismo y conquista/ Compendio Historico/ Representado en Estampas, los sucesos/ mas memorables, Trages, Ceremonias, Sacrificios, Poblaciones, grras y demás/ noticias curiosas de la Nacion Yndiana/ desde sus primeros Pobladores conoci/dos y sucesos dela Conquista hasta q/ se conquisto Mexico./ Planos Geograficos, y Corograficos de/ esta Nueva España, Kalendarios, Símbolos, Tablas Cronologicas y signos As/tronomicos de los Yndios./ Tomo V./ Contiene los sucesos dela conquista desde/ que Hernan Cortes la emprendio con su Armada cruzando de Cabo de Sn Anto./ al de Catochi hasta el levantamto. de Mexi/co contra los Españoles en que fue herido/ de muerte Moctezuma./ Obra Compuesta/ Por Dn. Diego Panes y Avellan Thente. Coron./ de Ynfanteria y Capn. Del R./ Cpo de Artilleria.</i> Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 315 x 212 x 25 mm, folio menor. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda.

Materiales constitutivos:

- a) papel artesanal verjurado, con presencia de la filigrana de rejoneador que también se encuentra al final del tomo 4, lo forma un toro con las letras ABF de remate a los pies del animal.
- b) Tinta ferrogáfica y márgenes en grafito.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparecen dos sellos, el primero es Museo Nacional/ Biblioteca/ México y el segundo de la Biblioteca Nacional de México.

Signaturas antiguas:

[En grafito] 1882, 972.07 PAN. t.5, B-5-159

[Con lápiz azul] F-I-5-4 SubDir

Números de inventario:

[Sello] 009420

[En grafito] INV 83, INV. 2012

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra está compuesta por 10 cuadernos, 2 de ellos con 11 folios, 3 de 9 folios y 5 de 10 folios y con 4 faltantes, haciendo un total de 176 folios en total.

Núm de fascículos		Folios y faltantes
1º	9 folios	1-16, folio como guarda y un faltante
2º	10 folios	17-36
3º	9 folios	37-53, un faltante entre los folios 47 y 48
4º	11 folios	54-76
5º	9 folios	77-94
6º	11 folios	95-115, un faltante después del folio 15

7°	10 folios	116-134, un faltante entre los folios 123 y 124
8°	10 folios	135-154
9°	10 folios	155-174
10°	10 folios	175-193, último folio como guarda adherida a la cartera

Foliación: en tinta ferrogálica pone 1, luego salta al 3, aquí se tiene el primer faltante. Luego sigue la foliación hasta el número 48 y nuevamente salta al 50 entre los números de explicación 41 y 42 que corresponden a los folios 47 y 48 donde también tenemos un faltante; aunque cabe señalar que no carece de la explicación correspondiente. Después hay otro salto de la paginación del 91 al 93, entre los números 83 y 84, y otro más de la página 124 al 126, entre los folios 115 y 116 donde tenemos un faltante.

La foliación llega hasta la página 195, aunque las explicaciones concluyen en la 186 que corresponde a la explicación 176 y al folio 184. Nueve folios en blanco al final, más dos folios adheridos uno en cada tapa haciendo de guarda.

Intuimos que la foliación de las páginas fue anterior a la escritura del texto, esto lo sugerimos por la inconsistencia en la paginación que no se corresponde con la continuidad de las explicaciones.

Estructura del contenido textual:

Folio 1: portada

Folio: del 2 al 6 texto del *Argumento*, en recto y vuelto.

Folio 7: texto explicativo del número 1° y de ahí al 176.

Construcción de la página: los folios fueron trazados por el recto con grafito con un margen de 17 mm del lado izquierdo y 150 mm del lado derecho. El trazo de esta forma llega hasta el número 170, que corresponde a la página 180 o folio 178. De ahí en adelante no aparece el margen.

Recto 	
III.	Aparato icónico
IV.	Encuadernación
Dimensiones: 315 x 212 x 25 mm. Fecha: ca. 1787. Tapas: tapas flojas con recubrimiento de piel, lomo recto, restos de broches de piel. Guardas y hojas de respeto: una hoja de respeto al inicio. Estructura decorativa y ornamentación: cortes pintados con salpicado en rojo.	
V.	Estado de conservación
Encuadernación: Restos de los cuatro broches, desprendimiento de la mitad de la guarda anterior y abrasión en la piel de la encuadernación (figura 113). Cuerpo del texto: en buenas condiciones, ligeros dobleces en las hojas.	

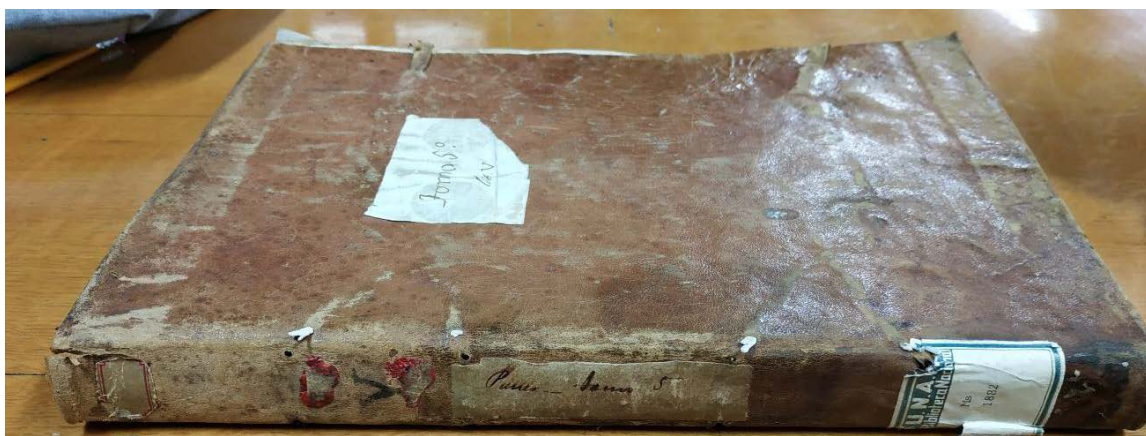


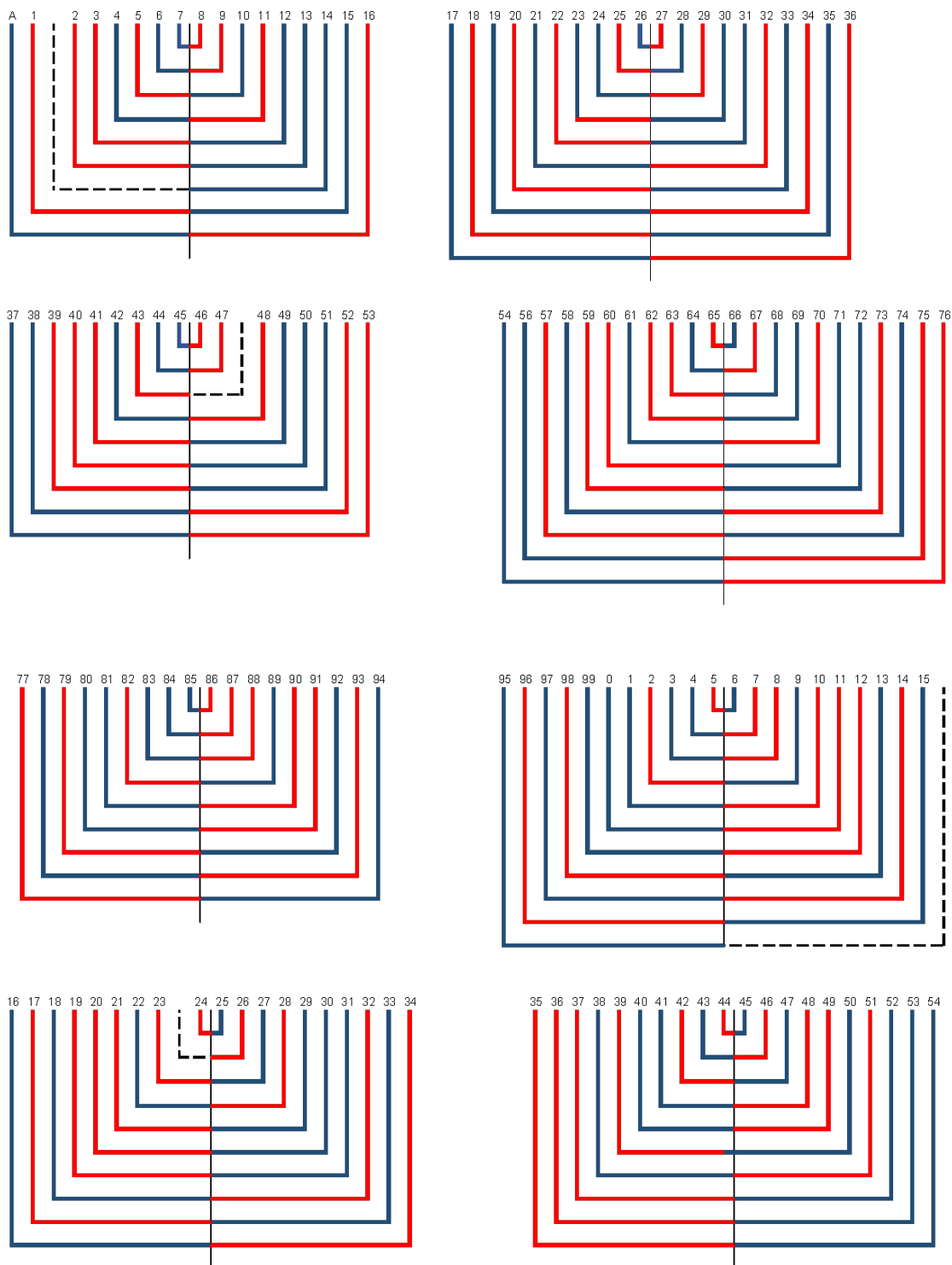
Figura 113. Abrasión en la piel.

Esquema 7. Composición de fascículos MS 1882 T. 5

Cromografía

■ Picador ABF ■ Toro ABF

■■■■ Faltante



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1883 T.6 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de Nueva España/ en su Gentilismo y Conquista/ Compendio Historico/ Representado en Estampas los Sucesos me/ morables, Trages, Ceremonias, Sacrificios, Po/ blaciones, Guerras, y demás noticias curiosas/ de la Nacion Yndiana; desde sus primeros Po/ bladores conocidos, y Sucesos de la Conquista/ hasta que se conquisto Mexico/ Planos Geograficos, y Corograficos de esta nue/ va España: Kalendarios, Simbolos, Tablas/ Chronologicas, y Signos Astronomicos de los/ Yndios/ Tomo VI/ Contiene los Sucesos de la Conquista, desde/ la muerte de Moctezuma, retirada de Cortés/ la noche triste, su buelta, y Conquista de Mexi/ co, con otras Noticias/ Obra Compuesta/ Por Dn Diego Panes y Abellan, Then.te Cor.l de Ynfan.la/ y Capitan del Real Curpo de Artilleria</i> Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 315 x 222 x 37 mm, folio menor. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda.

Materiales constitutivos:

- a) Papel artesanal con verjurado. Se identificaron tres variantes de la marca de agua del rejoneador con jinete y toro, además de otra filigrana formada por dos círculos, en la circunferencia de arriba tiene las letras GB y en la de abajo la letra F, además la contramarca *Fabiani*. Para el caso de los rejoneadores, el primero tiene al jinete con las letras PP en la parte baja, mientras que el toro lleva la palabra *Polleri*. En el segundo caso, el jinete lleva la palabra *Polleri*, mientras que el toro no lleva nada. En el tercer caso, el jinete no lleva inscripción alguna y el toro tiene dentro del cuerpo las letras FC y la palabra *Vertadero* en la parte baja.
- b) Tinta ferrogáfica y márgenes en grafito.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparecen dos sellos, el primero es Museo Nacional/ Biblioteca/ México (figura 114) y el segundo de la Biblioteca Nacional de México.

Números de inventario:

[En grafito] 1883 INV 2012 INV 83

[Sello] 009421

[En grafito] B-5-160

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra se compone de 24 cuadernos y 4 folios sueltos con la siguiente distribución.

Núm. de fascículo		Folios y faltantes
1º	septerno	1-11, dos faltantes y la guarda adherida a la tapa
2º	quinterno	12-21

3°	quinterno	22-31
4°	quinterno	32-41
5°	quinterno	42-51
6°	quinterno	52-61
7°	quinterno	62-71
8°	cuaterno	72-79
9°	quinterno	80-89
10°	quinterno	90-99
11°	quinterno	100-109
12°	quinterno	110-119
13°	un bifolio y un duerno encartados en un cuaterno	120-130, tres faltantes
	un bifolio inserto	131, un faltante
14°	dos bifolios encartados en un duerno	132-138, un faltante
	Dos bifolios insertos	139-140 y 141-142
15°	quinterno	143-152
16°	quinterno	153-161, un faltante
17°	quinterno	162-169, dos faltantes
18°	quinterno	170-178, un faltante
19°	quinterno	179-187, un faltante
20°	duerno	188-191
21°	duerno	192-197
22°	cuaterno	198-205
	un bifolio	206-207

23°	quinterno	208-217
24°	quinterno	218-226, un folio adherido como guarda

Foliación:

[En lápiz rojo] I, II, III de los primeros tres folios

Estructura del contenido textual:

Folio 1v: blanco

Folio 2: Título

Folio 3: texto del *Argumento*.

Folio 4: Explicación número 1

Folio 6: No. 3 y de ahí en adelante de manera consecutiva.

Folio 78: No. 75 hasta aquí llegan las explicaciones, escritura sólo en recto de la hoja.

Folio 79: en lápiz rojo comienza numeración en el ángulo superior derecho 76, hoja en blanco, cabe señalar que en el tomo 6 de las láminas también se encuentra en blanco el folio correspondiente al No. 76.

Folio 80: foliación en rojo 77, escritura en recto y vuelto.

Folio 81: continúan las explicaciones del No. 78

Folio 82: No. 79, Tabla Alfabética

Folio 90: No 87 Monarcas Tultecas I Chalchiuhtlametzin [escritura sólo en recto]

Folio 91: No. 88, II Yxtlilcuechahuac

Folio 92: No 89, III Huetzin

Folio 93: No. 90, IV, Zotepeuh

Folio 94: No. 91, V, Nacaxoc

Folio 99: No. 96 Emperadores Chichimeco

Folio 111: No 108, XIII, Yxtlixochitl

Folio 112: No 109 Soberanos Mexicanos

Folio 122: No. 119, XI Guahutemotzin

Folio 123: No. 120 *Noticias particulares del Origen de/ los Tlascaltecas, su Establecimiento/ formación de Republica, trages, y/ figuras, demás memorias de tiempo/ del Gentilismo*. Escritura en recto y vuelto.

Folios 139 y 140: se trata de un pliego inserto, en la explicación que corresponde al No. 136, se observa el cambio de la tinta, además de que hay un cambio en la filigrana.

Folio 141 y 142: en blanco. Estos dos folios corresponden a un mismo pliego que también fue inserto y que tiene el único caso en que aparece la filigrana del rejoneador *Vertadero*.

Folio 143: número 140, “Estampa No 1 El Cerro de Texcaltipoc”, escritura en recto.

Folio 151: número 148, Estampa No 9. Representa el Bautismo.

Folio 152: número 149 “Origen de la Guerra de los Tlax-/caltecas y Mexicanos y o-/tras noticas de los mismos Tlaxcaltecas”, escritura en recto y vuelto.

Folio 161: número 158, escritura únicamente de tres líneas y el resto en blanco junto con el vuelto, en blanco.

Folio 162: número 159 “Otras noticias particula-/ res del tiempo de/ los Yndios”

Folio 180: sin foliación en rojo

Del número 187 al 188, que corresponde a un cambio de fascículo, la tinta es más clara.

El cuaderno 20° que corresponde a los folios 188 al 191 está construido con el encarte de dos pliegos, parece tener una alteración en el texto, ya que lo escrito en el folio 188 dice: “El Maiz el Chile y el frijol, también lo sembraban en las tierras donde se daba”, luego continúa en el 189r “Una de las especies con que tributaban los artesanos eran ciertas matas, de tres puntas”. Como podemos observar no hay continuidad en la oración, sin embargo, el folio 191 que en realidad es solidario con el 188 donde se anota: “remitian por comercio donde no lo havia: Lo mismo hacían de las frutas, pescado y caza”. Este texto tiene mucho más sentido con la idea que se viene desarrollando en el folio 188. Creemos, entonces, que el bifolio 189 y 190 fue encartado en un lugar que no le correspondía.

Lo mismo ocurre con el pliego de los folios 201 y 202, este último se encuentra en blanco, pero además si leemos la oración que viene del folio 200v el texto dice: “Poco tiempo pudo ocultarse la muerte de Nezahualcoyotl pues luego se supo por toda esta tierra y fueron muchos señores a la Corte de Tezcuco a darle el pésame al Príncipe. El vulgo”. Se corresponde mejor con lo que se escribe en su folio solidario 203r donde anota “creyo que Nezahualcoyotl fue transportado a la Compañía de los Dioses en premio de su virtud”. En lugar de lo que se escribe en el folio 201: “Hay tanto que decir acerca de los hechos y conocimientos del Gran Nezahualcotzin, que seria dificultoso por no decir imposible referirlo todo”.

Suponemos que estos pliegos fueron encartados de manera errónea, primero, como ya vimos por la inconsistencia del texto y además porque precisamente las marcas de agua que tienen no se corresponden con las de los fascículos donde están insertas (ver esquema 8). Esta información resulta relevante a la hora de hacer una edición del documento.

Folio 219: Número 216 “Conclusiones de este Tomo”

Folio 226: Número 222, hoja en blanco.

Construcción de la página: no hay grafito para la construcción de la impaginación, pero se respeta la caja de escritura.

III. Aparato icónico

IV. Encuadernación

Dimensiones: 315 x 222 x 37 mm.

Fecha: ca. 1787.

Tapas: tapas flojas con recubrimiento de piel ornamentada con cuatro rectángulos gofrados y broches en piel perdidos.

Guardas y hojas de respeto: una hoja de respeto al inicio.

Estructura decorativa y ornamentación: a diferencia del resto en este tomo los cortes no fueron refinados ni cuentan con salpicado en rojo.

V. Estado de conservación

Encuadernación: abrasión en la piel de la encuadernación y restos de los broches.

Cuerpo del texto: en buen estado.

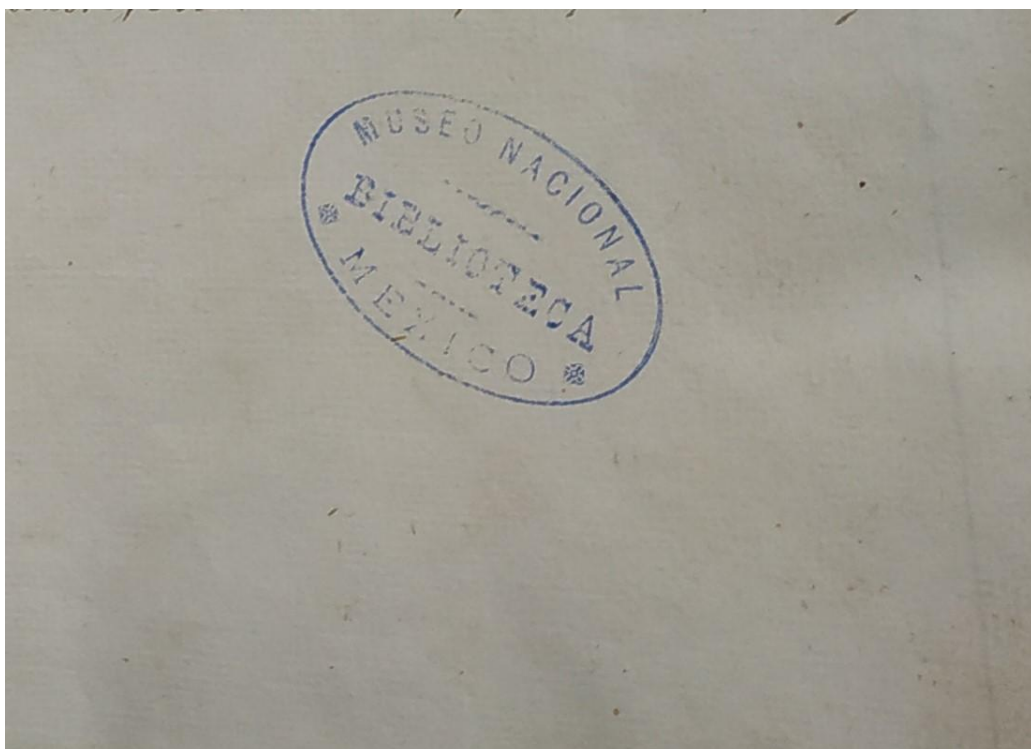
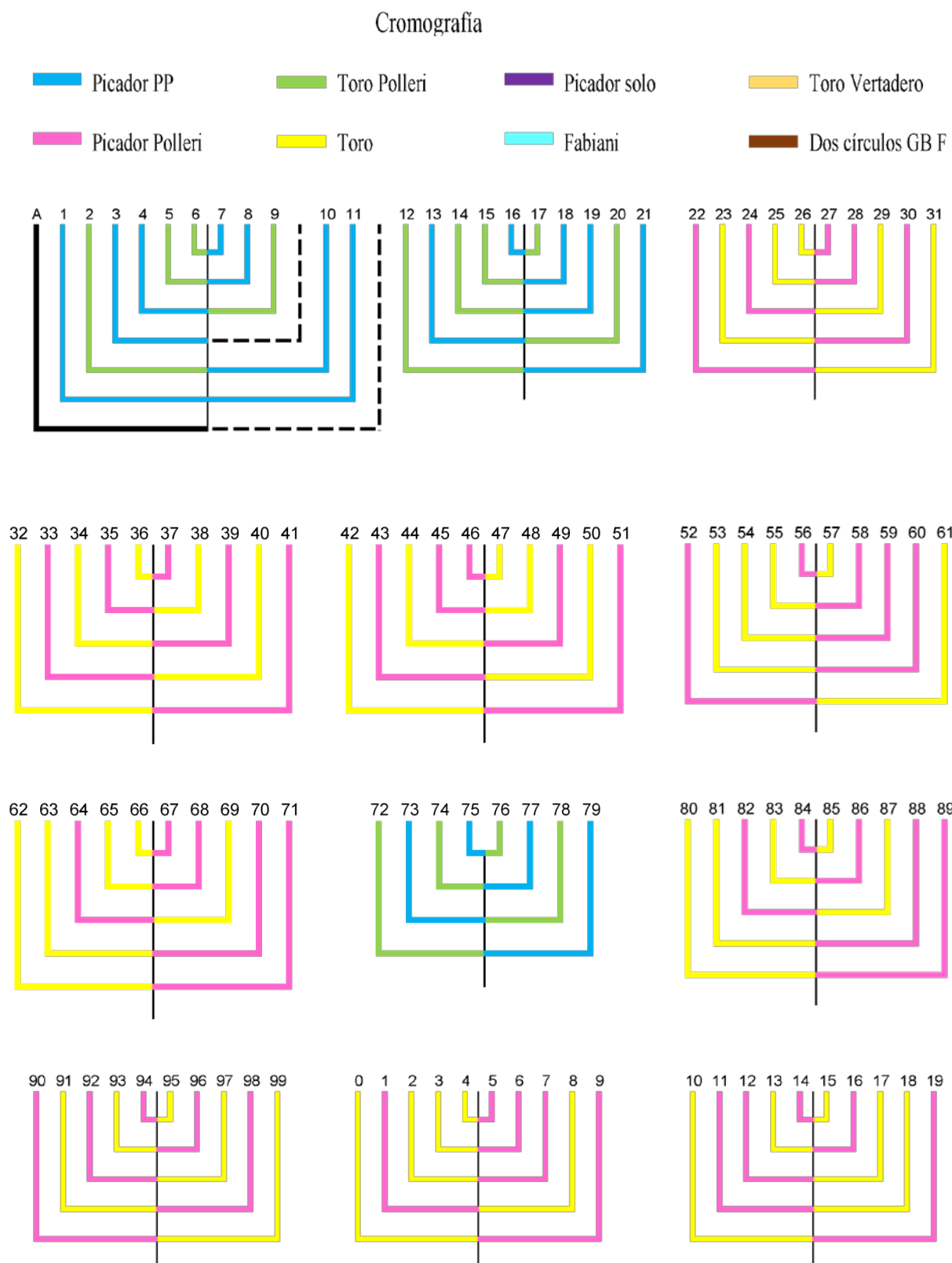
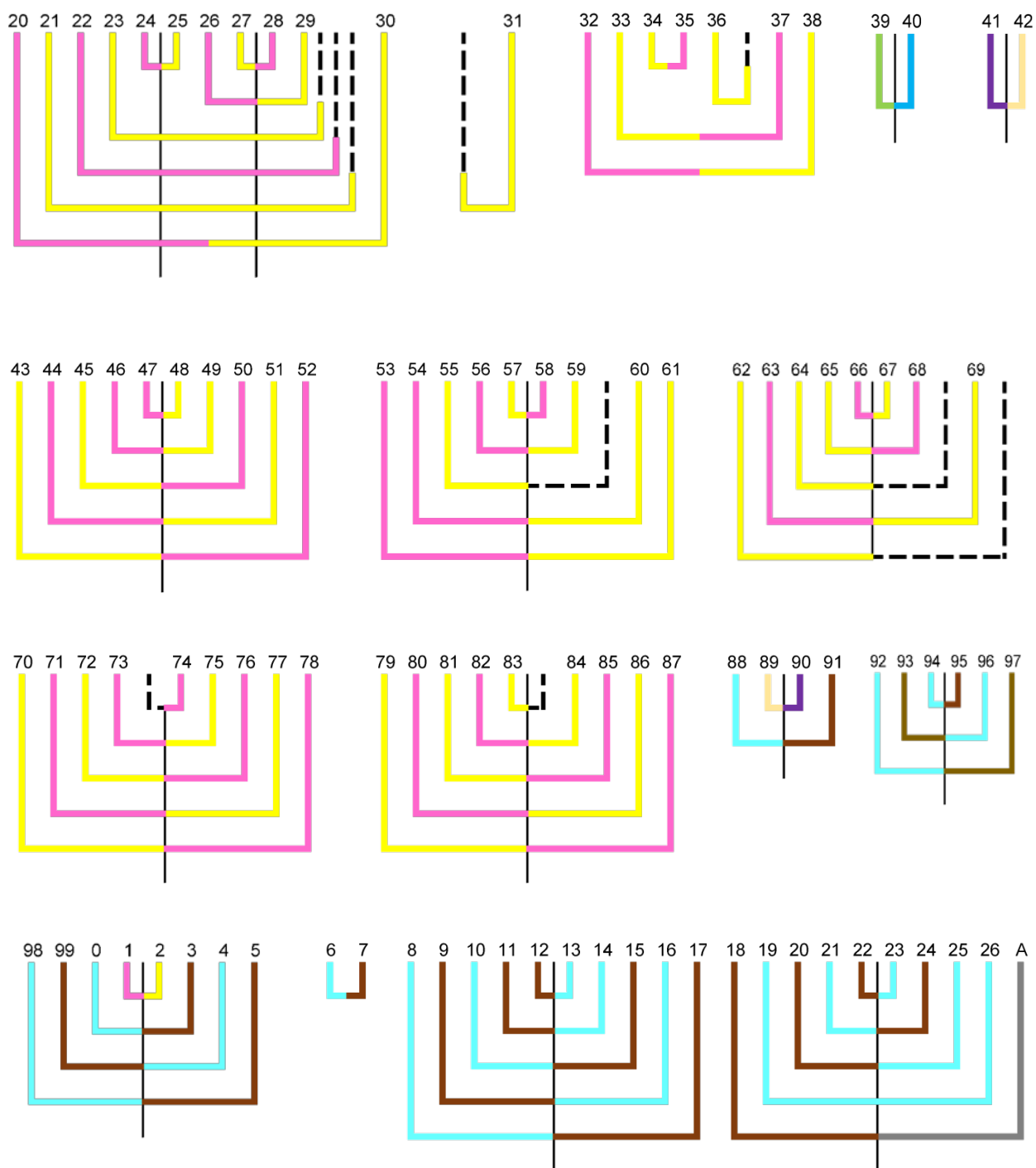


Figura 114. Sello del Museo Nacional/Biblioteca/ México.

Esquema 8. Composición de los fascículos MS 1883 T. 6





3.3.2 Soporte: estudio de filigranas

Las filigranas de los cinco tomos dedicados al aparato textual se encuentran centradas en cada folio, por lo que el pliego debió doblarse solo por el centro para formar bifolios encartados.

En los tomos 2 y 3, cuyas signaturas son 1880 BIS y 1882 BIS respectivamente, encontramos la misma marca de agua a lo largo de ambos ejemplares, de un lado del pliego se tiene la figura y del otro sólo el verjurado.

El motivo es un escudo oval formado por volutas con una espada al centro, de remate una cruz latina y en el pie las iniciales J P H y el apellido ALVA, ambas palabras se encuentran divididas por un corazón. Cabe señalar que en la palabra ALVA, las letras L y V se encuentran entrelazadas formando una especie de N (figura 115).

De acuerdo con el catálogo de filigranas Hispánicas del Instituto del Patrimonio Cultural de España, es probable que dicha marca pertenezca al molino de Josep Alva, ubicado posiblemente en San Joan les Fonts en Gerona. La filigrana del catálogo es el número 0022867A y se encuentra en el libro de César Calino, *Discursos morales. Tomo IV*, fechado en 1786 (ver anexo, figura 33, p. 423). Las medidas que reportan de la filigrana concuerdan con las que nosotros tenemos en los tomos de la obra de García Panes, es decir 75 mm por 55 mm. Añadimos además que el folio mide 300 x 206 mm, que son visibles nueve corondeles y que la filigrana se sitúa entre el cuarto y el séptimo corondel. Cabe señalar que la presencia del apellido Alva aparece en varias ocasiones asociado a una marca muy parecida, se trata de una custodia que en la parte alta lleva la espada encerrada en el círculo y la cruz latina de remate, mientras que en la base se encuentra el apellido (ver anexo, figura 34, p. 423), los documentos en que se ha encontrado están fechados en los primeros años del siglo XIX.

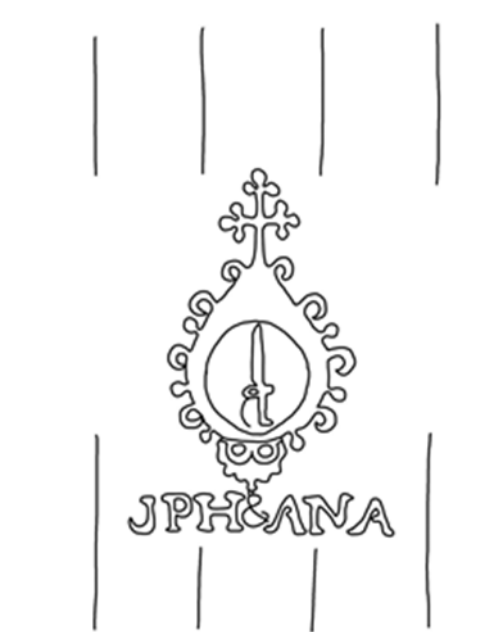


Figura 115. Filigrana J P H ALVA

En el tomo 4, cuya signatura es MSS 1881, encontramos nuevamente el papel de J P H ALVA en los primeros nueve fascículos, luego cambia la filigrana en los siguientes cuatro cuadernos y aparece la figura del rejoneador¹¹⁸ que es una de las marcas más comunes encontradas en la documentación española.

La composición en el pliego de esta filigrana es de la siguiente manera, de un lado del pliego se encuentra el jinete y en la otra mitad aparece el toro, ambos se enfrentan mirando hacia el centro. Existen casos en donde el jinete corre tras el toro. Usualmente el caballo se encuentra en postura rampante con las patas traseras sosteniendo el cuerpo y las delanteras en movimiento. De acuerdo con Carlos Balmaceda (2005: 138) esta marca es de origen italiano, se hizo con el fin de llegar al mercado hispánico, que, como ya dijimos, consumía buena parte de las resmas mediterráneas.

En el caso del tomo 4, el jinete, situado del lado izquierdo, porta un rejón bastante largo formado por un doble hilo metálico que dirige hacia abajo; el toro, por su parte, lleva inscritas las letras A F B debajo de las patas traseras, la letra F se sitúa un poco más baja que las otras dos. La posición del animal es pasante con la cabeza gacha y el rabo colgando, éste se asemeja al del caballo, es decir, como si tuviera crin en la cola (figura 116).

En el catálogo hispánico, encontramos el motivo con el número 0031731A, no da cuenta del molino, pero la procedencia del documento es del Archivo Histórico Provincial de Pontevedra fechado en 1789 (ver anexo, figura 35, p. 424).

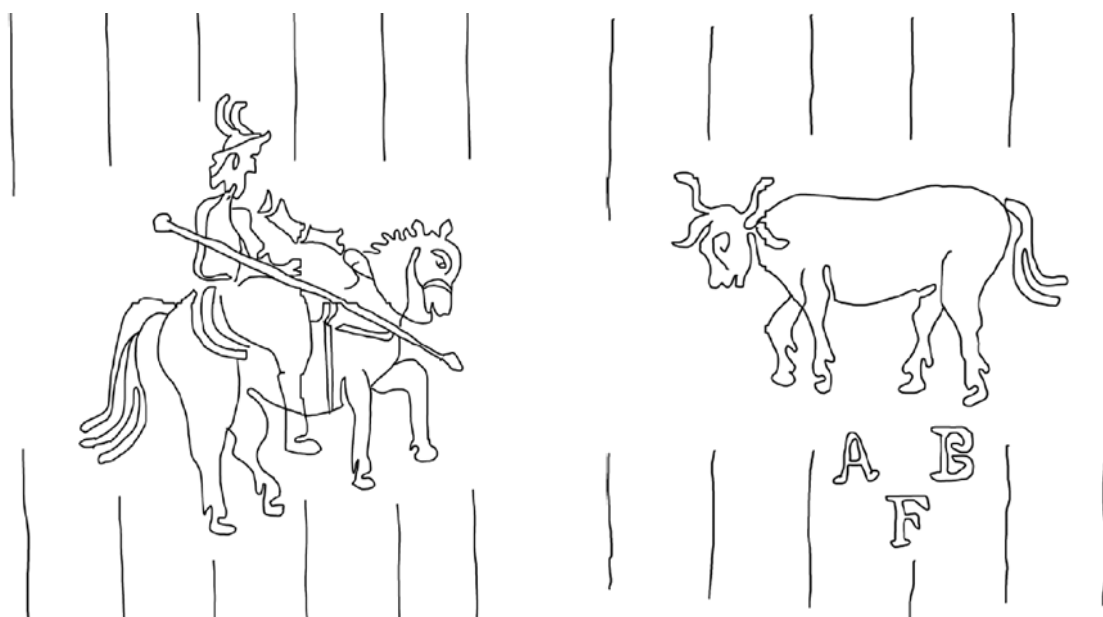


Figura 116. Filigrana rejoneador A F B.

¹¹⁸ Rejonear se refiere a la fiesta taurina de a caballo, donde el jinete hiere al toro mediante el rejón, que es una lanza de madera que remata en punta metálica.

El último fascículo de este tomo presenta dos filigranas, la del rejoneador con iniciales A F B que acabamos de ver y un nuevo motivo, se trata del escudo de Génova con la cruz de san Jorge en el círculo superior, las iniciales C L en el círculo medio y una flor de seis pétalos en el círculo de abajo; además, en el pie del escudo, un número 4 y las iniciales I M. Hemos visto en el manuscrito de Pedro Alonso O'Crouley que este motivo aparece recurrentemente en la documentación y que fue utilizado por diversos molinos genoveses (figura 117).

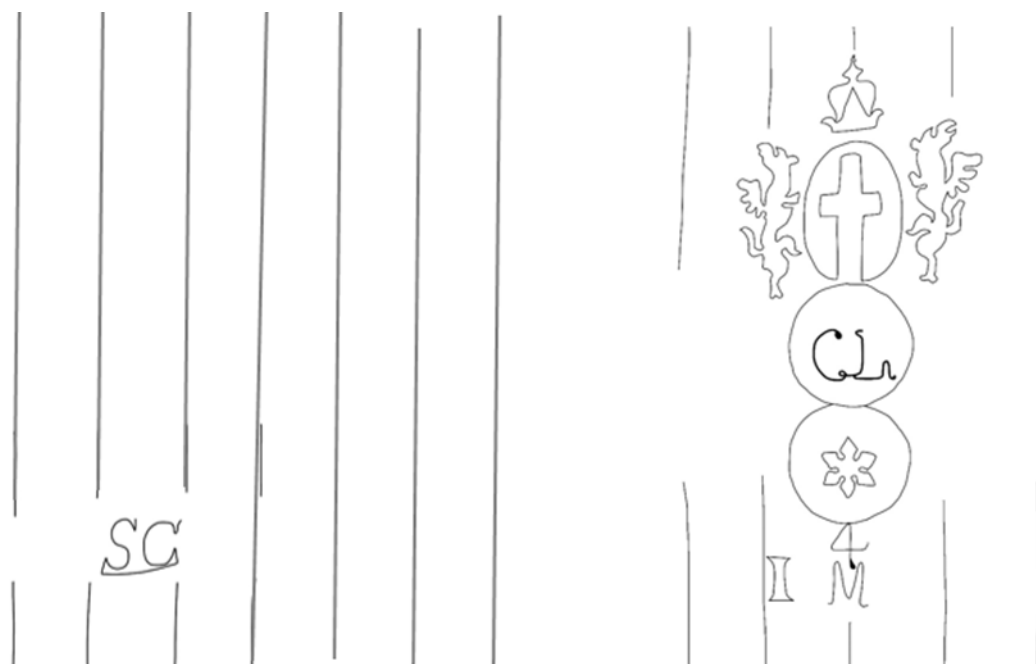


Figura 117. Filigrana con escudo de Génova con la cruz de San Jorge

El tomo 5 con signatura MSS 1882 también presenta, a lo largo de todos los fascículos, la filigrana del rejoneador con iniciales A F B del que ya hemos hablado.

Finalmente, el tomo 6 con signatura MSS 1883, presenta una variopinta muestra de marcas de agua, se trata de tres variantes del rejoneador que no hemos visto hasta ahora y un pliego más con el motivo de círculos de un lado y la contramarca FABIANI del otro.

La primera filigrana de rejoneador que aparece es la que tiene el toro del lado izquierdo y lleva en el pie la palabra POLLERI, su postura es más brava que la del toro anterior, con la cabeza en alto y las patas delanteras en el aire formando una diagonal; el rabo está representado de forma más naturalista en comparación con la del toro anterior. Por su parte, el picador se sitúa del lado derecho con las iniciales P P en el ángulo inferior derecho del folio, el caballo se encuentra en postura rampante pero las patas delanteras son más cortas que las traseras, lo que le da una expresión poco amenazante; en la grupa se dibuja una pequeña flor de cinco pétalos y la crin de la cola está formada por volutas

como si tuviera los cabellos rizados. El rejón, que parece estar sostenido por la mano derecha del jinete, sale del cuello del caballo, en posición horizontal (ver figura 118).

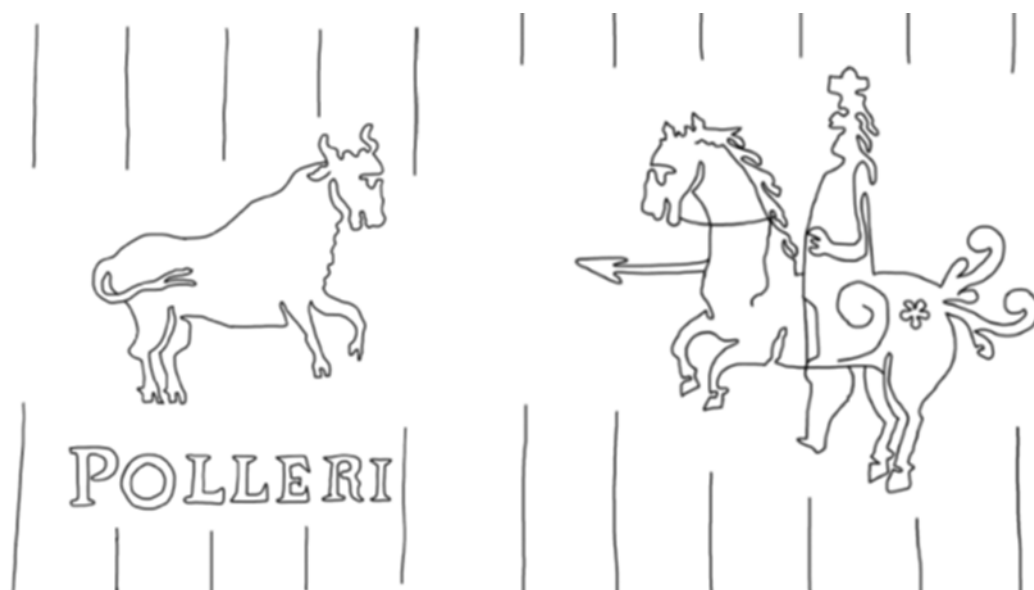


Figura 118. Filigrana rejoneador Polleri.

Buscando en el catálogo Bernstein encontramos 18 marcas de agua con la palabra POLLERI, de ellos la mayoría tienen asociado un sol con las letras S A D P en el centro y todos pertenecen a la plataforma de Tecnicelipa. Por su parte, en el catálogo de Filigranas Hispánicas encontramos 20 resultados con dicha palabra, en algunas de ellas asoma una espada, en otras el sol con las letras S A D P, algunas veces con un escudo o sólo la palabra y en siete ocasiones aparece el toro; sin embargo, en estos últimos casos el animal mira hacia la izquierda, en lugar de la derecha como en el caso que nos compete (ver anexo, figura 36, p. 424).

Después se halla el segundo rejoneador, aquí el picador se encuentra ubicado del lado siniestro y en el pie lleva inscrita la palabra Polleri, en este caso, las letras “eles” miran hacia la izquierda. La figura del jinete y el caballo se parecen a la del motivo anterior, con la cola de volutas del caballo, el rejón saliendo del cuello y las patas delanteras cortas, se diferencia de la otra porque el jinete tiene una pierna tan larga que se sitúa a la altura de las patas del caballo, dando la impresión de que toca el piso. Por su parte, el toro se encuentra en postura pasante, también se parece al animal anterior con un rabo naturalista, aunque con menos bravura ya que su lomo sigue una línea horizontal en lugar de la diagonal del anterior (figura 119).

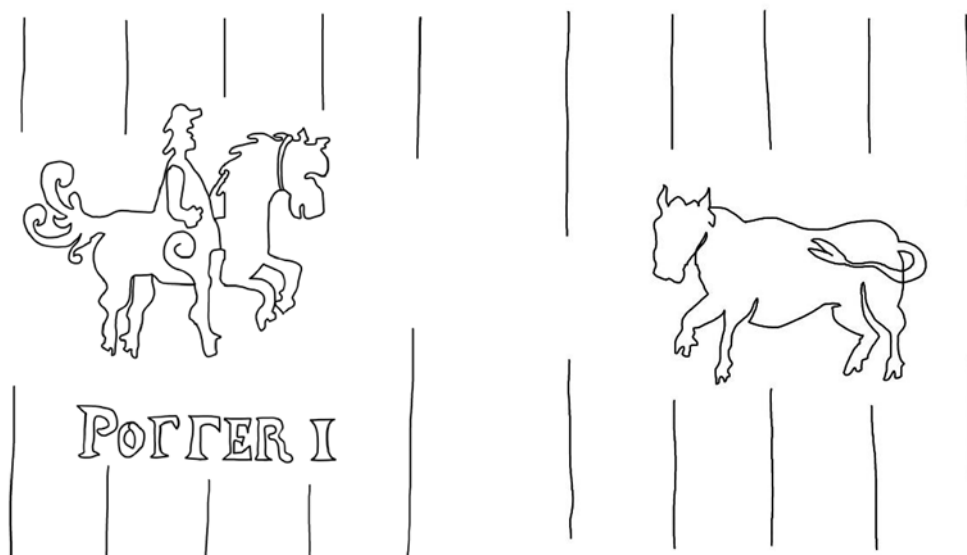


Figura 119. Filigrana rejoneador Polleri.

En seguida, está la filigrana del rejoneador que sólo aparece en dos ocasiones, en el pliego completo que corresponde a los folios 141 y 142, y en el 20º fascículo en los folios 189 y 190. En este caso el picador se encuentra del lado izquierdo, el rejón que ostenta lo sostiene con la mano más próxima y está formado por un solo hilo metálico, el caballo tiene una crin de cola doble y se distingue una mantilla en su trasero. Por su parte, el toro, en postura pasante, lleva una cornamenta considerable, comparada con la de sus pares que hemos presentado hasta ahora, el rabo es doble, como el del caballo, lleva dentro de su cuerpo las iniciales F C y la palabra VERTADERO a los pies del animal (ver figura 120).

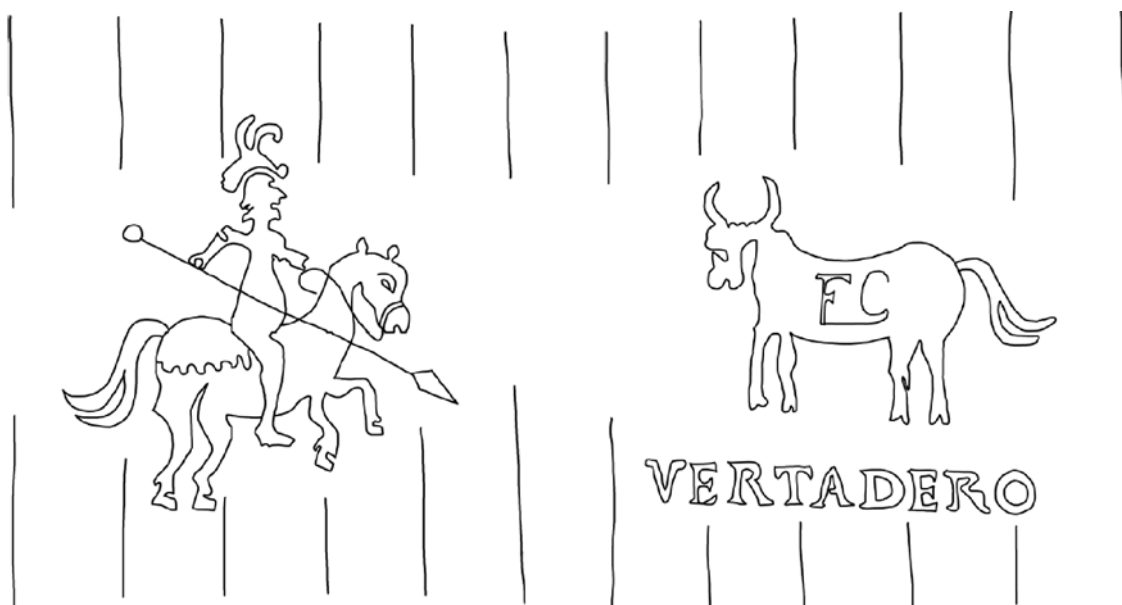


Figura 120. Filigrana rejoneador Vertadero.

Finalmente, en los últimos fascículos, aparece una filigrana de dos círculos y una cruz latina de remate, en la circunferencia se hallan las iniciales G B y en la de abajo la letra F; del otro lado del folio la contramarca FABIANI. Cabe señalar que se tienen localizadas varias marcas del fabricante Fabiani, una de las más comunes precisamente es con rejoneador, en el catálogo *The memory of paper* se tienen registros con papeles que van de 1777 a 1825. Lo que queda claro es que se trata nuevamente de un fabricante italiano (figura 121).

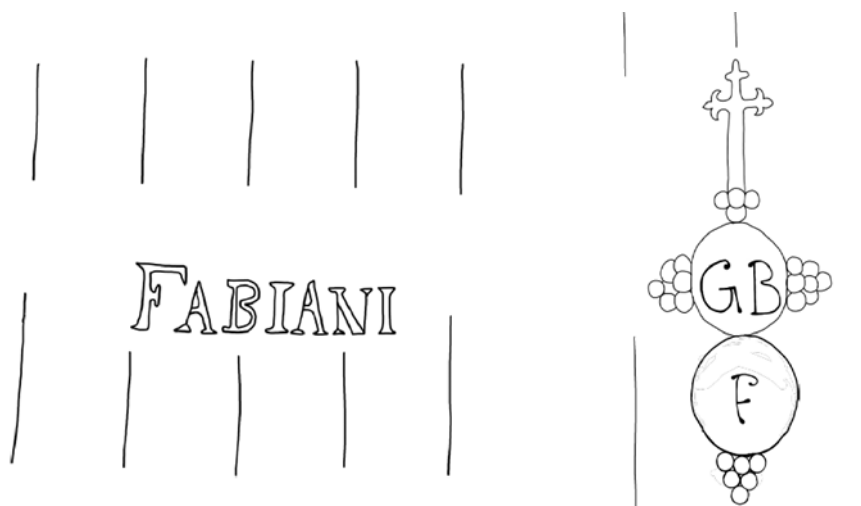


Figura 121. Filigrana Fabiani.

3.3.3 Fichas de los libros con ilustraciones

Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos.
Signatura: MS 1878, T. 1
Autor: García Panes, Diego (1730-1811)
Título: sin portada.
Lugar y fecha: México, ca. 1787.
Dimensiones: 450 x 286 x 20 mm.
Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano.
Tipo de letra: humanística redonda.
Materiales constitutivos: papel verjurado y tinta ferrogálica.
Anotaciones y marcas de propiedad: A lo largo de la obra aparece el sello de la Biblioteca Nacional de México.
Signaturas antiguas:

[En grafito] 972.01 PAN. t

[Lápiz azul] F-I-5-11- Sub Dir.

Números de inventario:

[Sello] 009415

[grafito] INV 2112

II. Organización del manuscrito

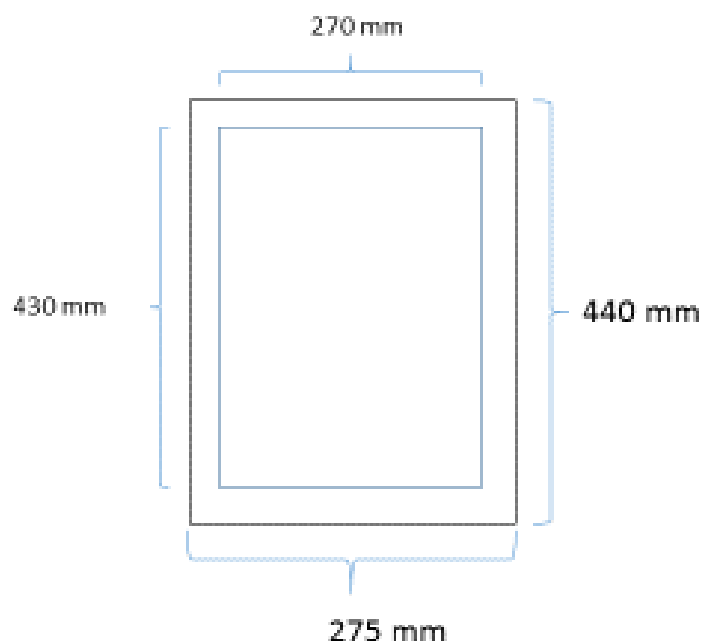
Fascículos: no fue posible determinar la composición de los cuadernos, las filigranas se alternan sin ningún orden que nos permita establecer solidaridad entre ellas, podría tratarse de folios sueltos, unidos mediante una costura de diente de perro, sin embargo, no podemos ser concluyentes en ese sentido. Tan sólo podemos decir que los primeros 51 folios alternan la filigrana de la flor de lis con el escudo y la contramarca IV. Dichas filigranas aparecen también en el tomo 6 de láminas que corresponde al MS 1877.

Foliación: no hay presencia de foliación antigua, aunque las láminas fueron foliadas con grafito, la 18 no tiene número, pero fue contada y llega hasta el 67.

Estructura del contenido textual: laminas policromadas con acuarela, acabados finos.

Los primeros 51 folios son retratos de virreyes y arzobispos de la Nueva España, en el folio 52 aparece un águila sobre un nopal, los folios 53 al 67 corresponden a cargos militares.

Construcción de la página: sólo cuenta con un margen externo de 430 x 270 mm donde lleva la imagen.



III. Aparato icónico

IV. Encuadernación

Dimensiones: 450 x 286 x 20 mm.

Fecha: ca. 1886-1910.

Tapas: de cartón recubiertas de keratol morado, decoración con planchas, una ovalada en el centro y otras con forma triangular y estilizadas en las esquinas, todo ello gofrado o estampado en seco. Lleva adherido un exlibris del encuadernador donde se anota: Imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz. Callejón de Sta Clara No 6. México. (Figura 122).

Lomo: cinco nervios falsos gofrados, donde dice PANES 1.

Guardas y hojas de respeto: las guardas están marmoleadas, modelo Shell, de color morado, al que se le ha incluido una gota de aceite al último color, apareciendo así un halo en la gota, además contiene una charnela de keratol de color morado. Finalmente, una hoja de respeto al inicio y al final de papel industrial.

V. Estado de conservación

Encuadernación: en buen estado de conservación, desgaste ligero en las puntas de

la encuadernación, roturas en guardas, guardas dobladas.

Cuerpo del texto: el folio 52 del águila tiene una fuerte corrosión de la tinta.

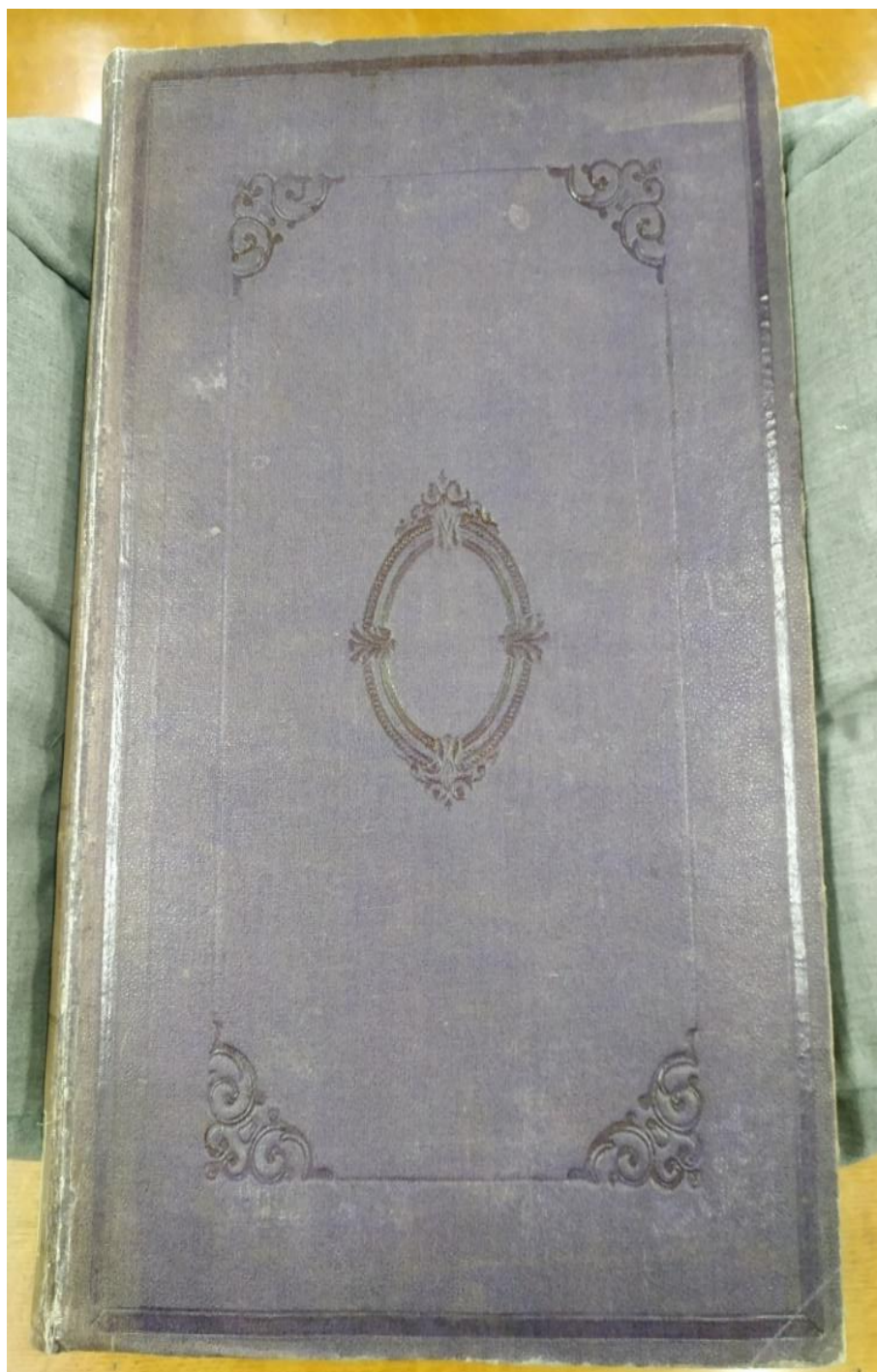
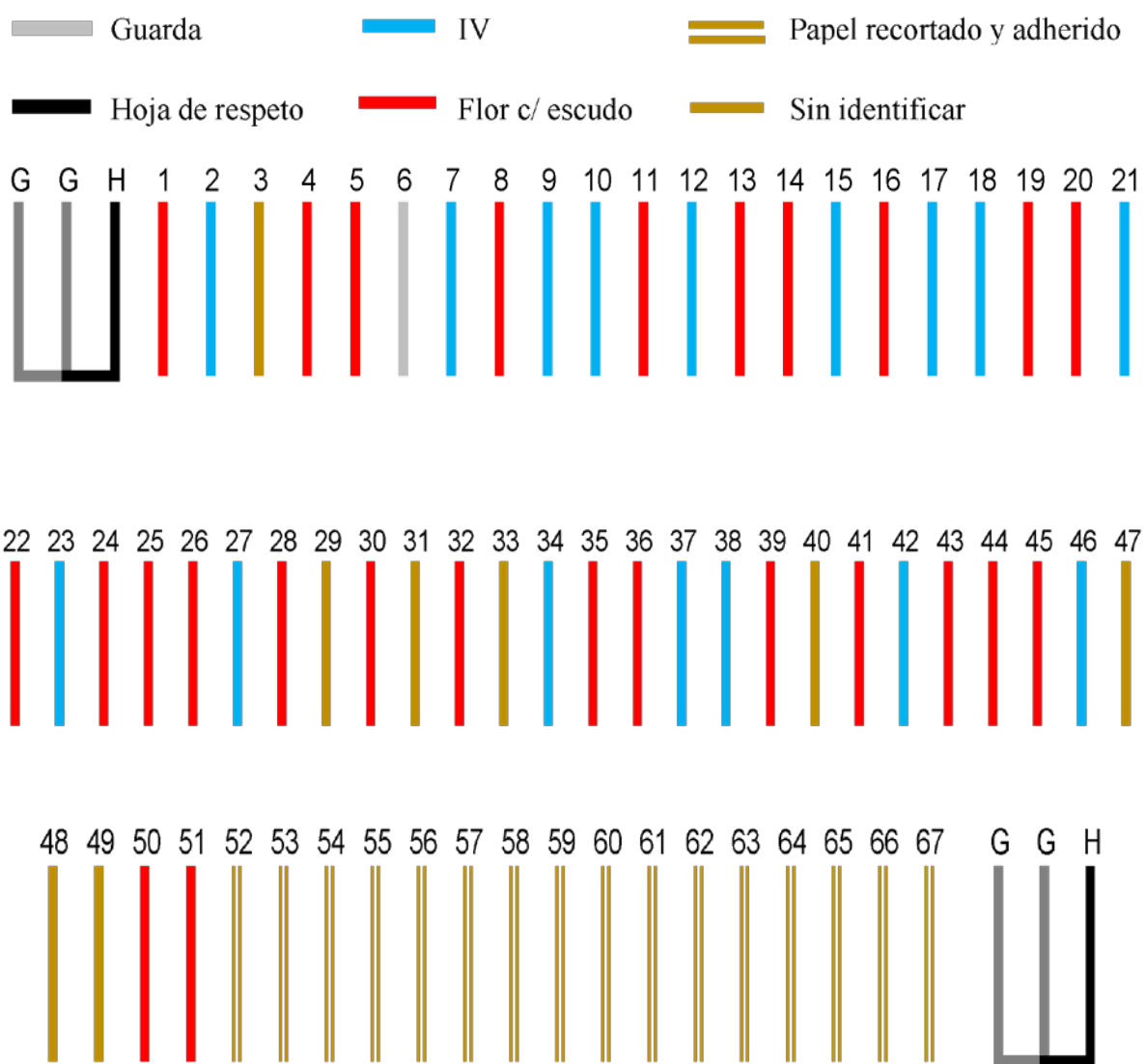


Figura 122. Encuadernación tapa anterior.

Esquema 9. Composición de fascículos MS 1878, T. 1

Cromografía



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1879, T. 3 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista. Tomo 3</i> [sin portada, se infiere del lomo]. Lugar y fecha: México, ca. 1787 Dimensiones: 453 x 290 x 32 mm, gran folio. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda Materiales constitutivos: a) Soporte: papel verjurado procedente del molino de I. Videllary, presenta marca y contramarca. La primera se trata de una flor de lis coronada con un remate en forma de 4 y las iniciales VDL; la segunda es el nombre I. Videllary. Folios sin refinar. b) Grafito para el dibujo y acuarelas para el policromado, presencia de tinta ferrogálica en detalles.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparece el sello de la Biblioteca Nacional de México.

[Tinta] 5 vols de acuarelas 6 vols de texto

[Tinta] 124 láminas numeradas de la 50 a la 173.

Signaturas antiguas:

[Grafito] 1879, 972.01 PAN. t

[Lápiz azul] Sub Dir. F-I- 5-7 a 11

Números de inventario:

[Sello] 009416

[Grafito] INV 83, INV 2012

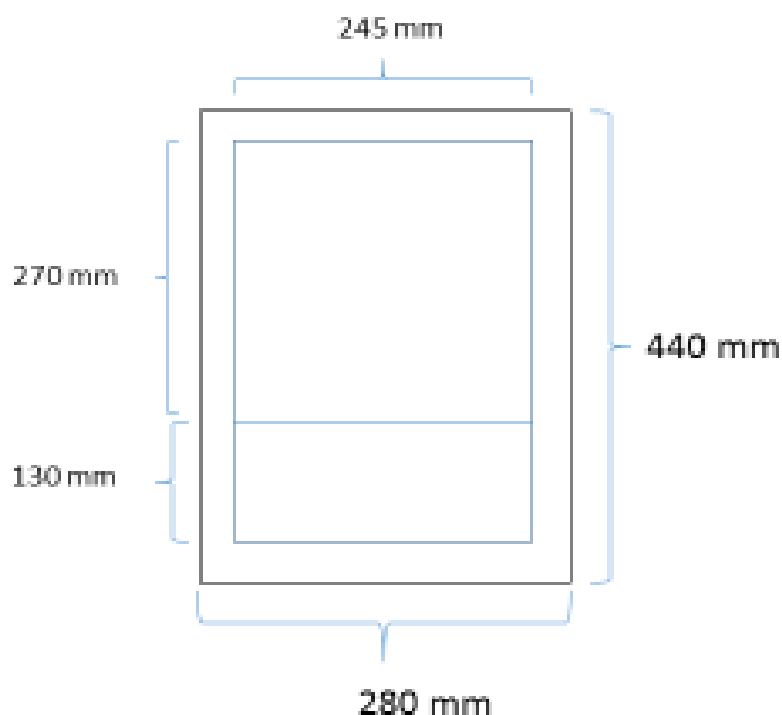
II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra se compone de 31 cuadernos, todos son duernos. En total 124 folios útiles.

Foliación: en la cartela se dejó el espacio para el número que se rellenó con grafito, al parecer tuvo una primera foliación que se borró y luego pusieron otra en grafito que comienza con el folio o número 50.

Estructura del contenido textual: láminas policromadas con acuarela, acabados finos.

Construcción de la página: Folio de 439 x 275 mm, con un margen rectángulo de 404 x 240 mm, el dibujo tiene 275 x 240 y el recuadro en blanco para el texto de 130 x 240 mm.



III. Aparato icónico

IV. Encuadernación

Dimensiones: 453 x 290 x 32 mm.

Fecha: ca. 1886-1910.

Tapas: de cartón recubiertas de keratol morado, decoración con planchas, una ovalada en el centro y otras con forma triangular y estilizadas en las esquinas, todo ello gofrado o estampado en seco. Lleva adherido un exhibris del encuadernador donde se anota: Imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz. Callejón de Sta Clara No 6. México. (figuras 123).

Lomo: con 5 nervios falsos gofrados, en letras doradas PANES Teatro de Nueva España en su gentilismo y conquista, 3 Biblioteca Nacional (figuras 124).

Guardas y hojas de respeto: las guardas están marmoleadas, modelo Shell, de color morado, al que se le ha incluido una gota de aceite al último color, apareciendo así un halo en la gota, además contiene una charnela de keratol de color morado. Finalmente, una hoja de respeto al inicio y al final de papel industrial.

V. Estado de conservación

Encuadernación: en buen estado de conservación, desgaste en las orillas de la encuadernación.

Cuerpo de la obra: roturas en la hoja de respeto anterior y en los folios 54 y 73. Corrosión en tinta ferrogálica, especialmente de las láminas 78 a la 80 donde está dibujada la cartela. Algunas imágenes presentan trasminación de tintas, sobre todo de los fondos, más que de las figuras.



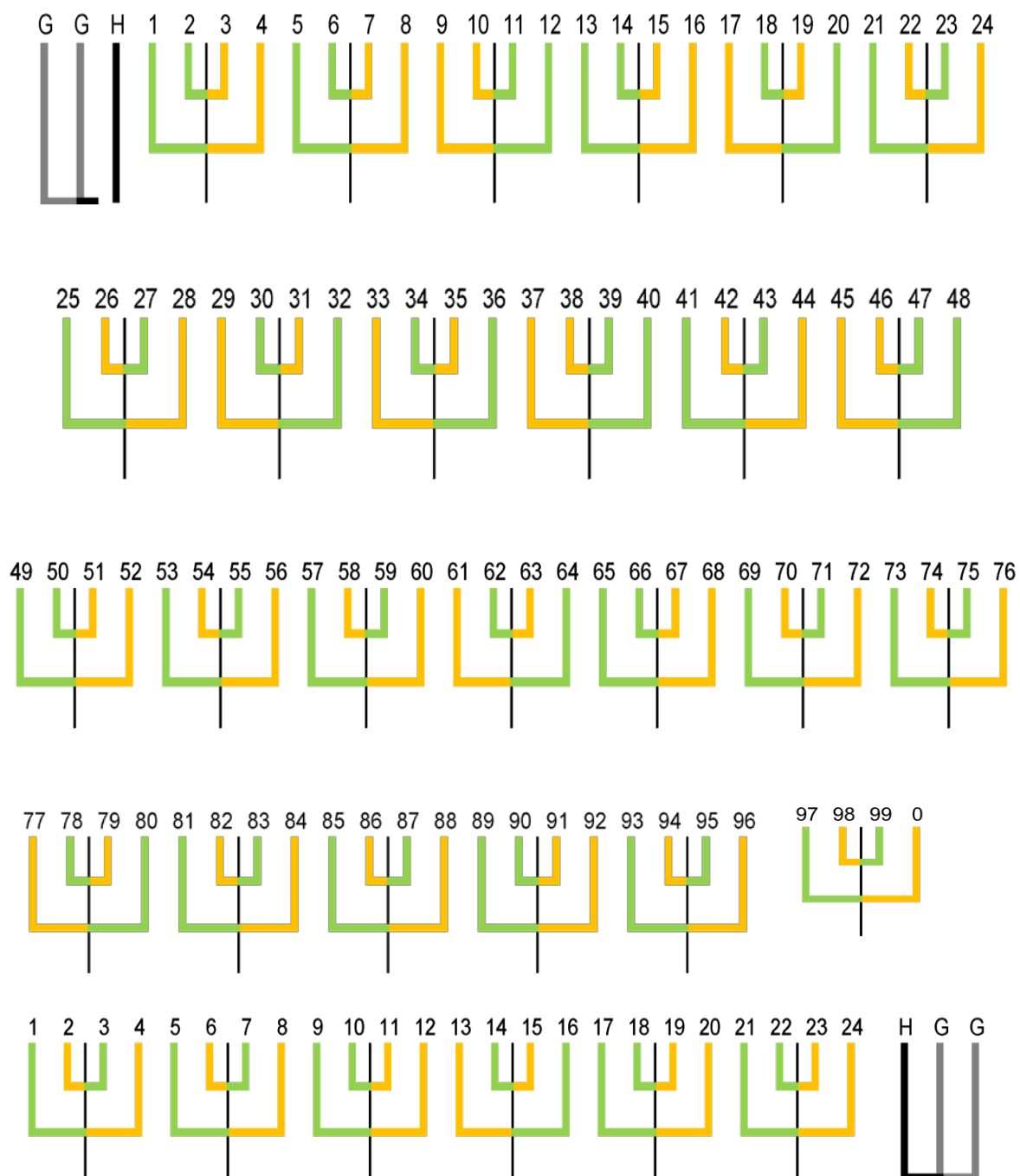
Figura 123. Ex libris de la imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz.



Figura 124. Letras doradas en lomo donde dice Biblioteca Nacional.

Esquema 10. Composición de fascículos MS 1879, T. 3

Cromografía



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1876, T. 4 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista. Tomo 4</i> [sin portada, se infiere del lomo]. Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 452 x 299 x 40 mm, gran folio. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda. Materiales constitutivos: a) Soporte: papel verjurado procedente del molino de I. Videllary, presenta marca y contramarca. La primera se trata de una flor de lis coronada con un remate en forma de 4 y las iniciales VDL; la segunda es el nombre I. Videllary. Folios sin refinar. b) Grafito para el dibujo y acuarelas para el policromado, presencia de tinta ferrogálica en detalles.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparece el sello de la Biblioteca Nacional de México.

Signaturas antiguas:

[Grafito] 1876, 972.01 PAN.t

[Lapiz azul] Sub Dire. F-I-5-8

[Tinta] 172 láminas

Números de inventario:

[Sello] 009413

[Grafito] INV 2012

II. Organización del manuscrito

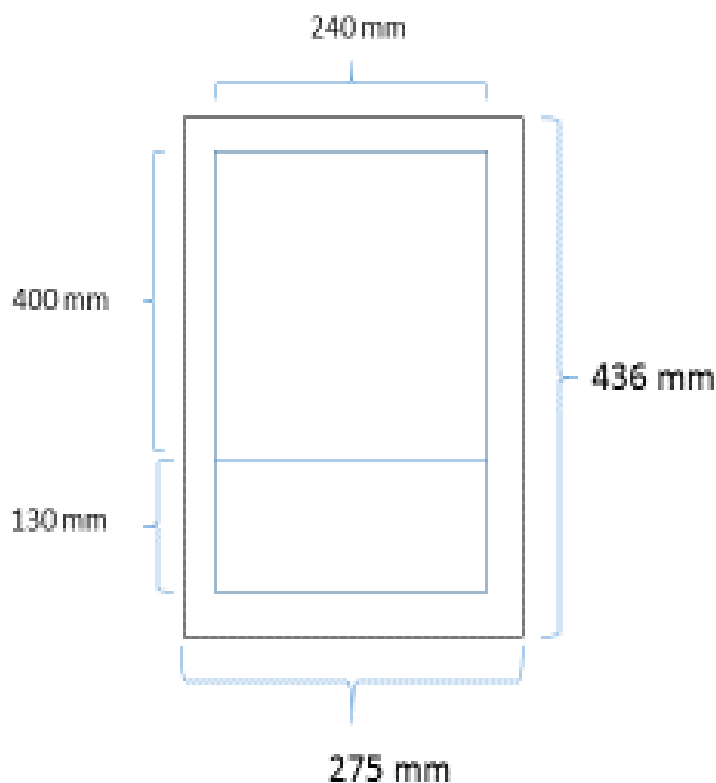
Fascículos: la obra se compone de 44 cuadernos en duerno y dos folios insertos. En total son 174 folios, los dos últimos en blanco.

Colación de los fascículos: 24 duernos, folio encartado, 2 bifolios, folio encartado, 18 duernos. (Ver esquema 11).

Foliación: en grafito de la 1 a la 172.

Estructura del contenido textual: libro con láminas policromadas, de la 1 a la 31 tiene un mejor acabado, de la 32 a la 172 presenta una primera capa de acuarela pero no están terminadas.

Construcción de la página: la hoja fue trazada con grafito para marcar un margen, el rectángulo mide 403 x 246 mm, dentro de ese rectángulo se trazó una línea horizontal a 130 mm de abajo hacia arriba, en la parte alta aparecen las imágenes, la parte baja se encuentra en blanco, suponemos que ahí iba inserto el texto correspondiente a la explicación de la imagen y por eso se dejó ese espacio. De las láminas 69 al 72 tiene colores de menor intensidad.



III. Aparato icónico

IV. Encuadernación

Dimensiones: 452 x 299 x 40 mm

Fecha: ca. 1886-1910.

Tapas: de cartón recubiertas de keratol morado, decoración con planchas, una ovalada en el centro y otras con forma triangular y estilizadas en las esquinas, todo ello gofrado o estampado en seco. Lleva adherido un exlibris del encuadernador donde se anota: Imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz. Callejón de Sta Clara No 6. México.

Lomo: con 5 nervios falsos gofrados y en el segundo entrenervio con letras doradas *PANES Teatro de Nueva España en su gentismo y conquista* y en el cuarto entrenervio el número 4.

Guardas y hojas de respeto: las guardas están marmoleadas, modelo Shell, de color morado, al que se le ha incluido una gota de aceite al último color, apareciendo así un halo en la gota, además contiene una charnela de keratol de color morado. Finalmente, una hoja de respeto al inicio y al final de papel industrial.

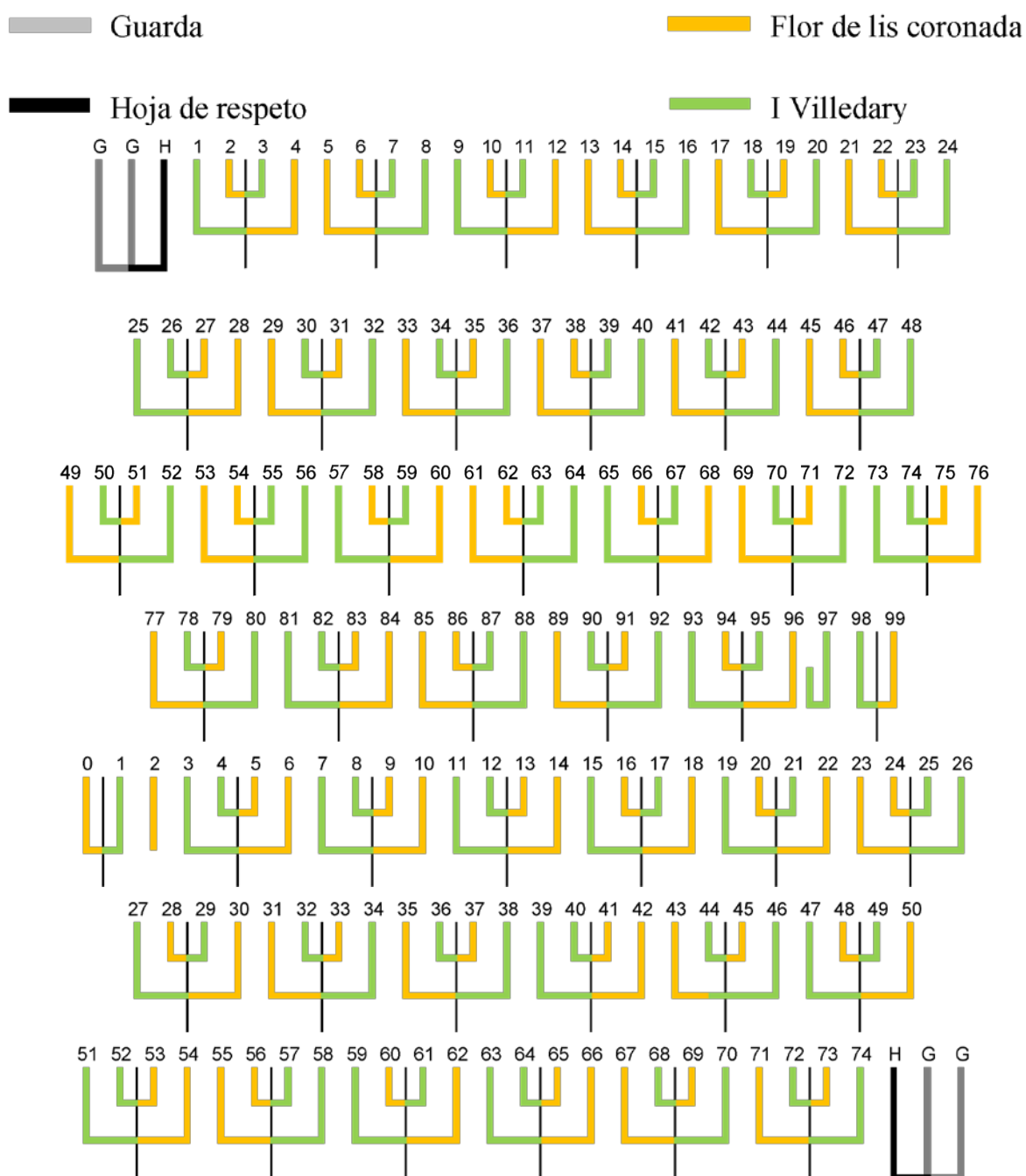
V. Estado de conservación

Encuadernación: en buen estado de conservación, desgaste ligero en las puntas de la encuadernación. Rotura de la guarda.

Cuerpo del texto: en buenas condiciones.

Esquema 11. Composición de fascículos MS 1876 T. 4

Cromografía



Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1880 T. 5 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista. Tomo 4</i> [sin portada, se infiere del lomo]. Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 453 x 293 x 65 mm, gran folio. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda Materiales constitutivos: a) Soporte: papel verjurado procedente del molino de I. Videllary, presenta marca y contramarca. La primera se trata de una flor de lis coronada con un remate en forma de 4 y las iniciales VDL; la segunda es el nombre I. Videllary. Folios sin refinar. b) Grafito para el dibujo y acuarelas para el policromado.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparece el sello de la Biblioteca Nacional de México.

En lomo *PANES TEATRO DE NUEVA ESPAÑA EN SI GENTILISMO Y CONQUISTA 5*

Etiqueta de la UNAM Biblioteca Nacional Ms. 1880

[Tinta] Son 172 láminas, pues no están la 121, 122, 123 y 124/ junio de 1975/ El volumen esta intacto. Así debieron ser encuadernados.

Signaturas antiguas:

[En grafito] 1880, 972.01 PAN.t.

[Lápiz azul Y-I-2-9 Sub Dir.

Números de inventario:

[Sello] 009412

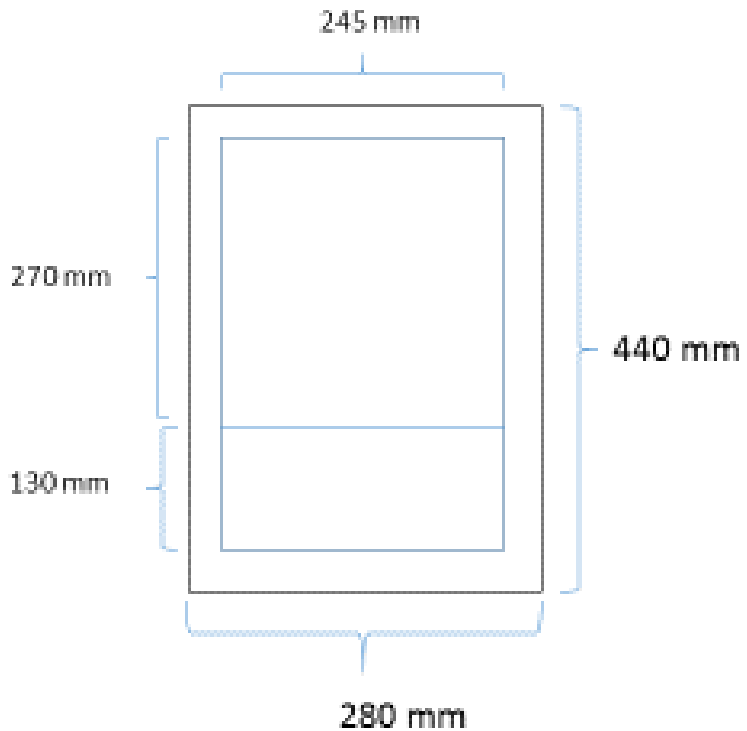
[Grafito] INV. 83, INV 2012

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra se compone de 43 cuadernos, todos ellos en duerno, en total son 172 folios útiles (ver esquema).

Foliación: en grafito, con salto en la numeración de la 120-125

Construcción de la página: la hoja fue trazada con grafito para marcar un margen, el rectángulo mide 403 x 246 mm, dentro de ese rectángulo se trazó una línea horizontal a 130 mm de abajo hacia arriba, en la parte alta aparecen las imágenes, la parte baja se encuentra en blanco, suponemos que ahí iba inserto el texto correspondiente a la explicación de la imagen y por eso se dejó el espacio. Medidas del folio: 450 x 275mm. Se marcó un margen con grafito de 437 x 270 mm.


III. Aparato icónico
IV. Encuadernación
Dimensiones: 453 x 293 x 65 mm Fecha: ca. 1886-1910. Tapas: de cartón recubiertas de keratol morado, decoración con planchas, una ovalada en el centro y otras con forma triangular y estilizadas en las esquinas, todo ello gofrado o estampado en seco. Lleva adherido un exlibris del encuadernador donde se anota: Imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz. Callejón de Sta Clara No 6. México. Guardas y hojas de respeto: las guardas están marmoleadas, modelo Shell, de color morado, al que se le ha incluido una gota de aceite al último color, apareciendo así un halo en la gota, además contiene una charnela de keratol de color morado. Finalmente, una hoja de respeto al inicio y al final de papel industrial (figura 125).
V. Estado de conservación
Encuadernación: En buen estado de conservación, desgaste ligero en las orillas de la encuadernación Cuerpo del texto: roturas en los folios 75 y 76.

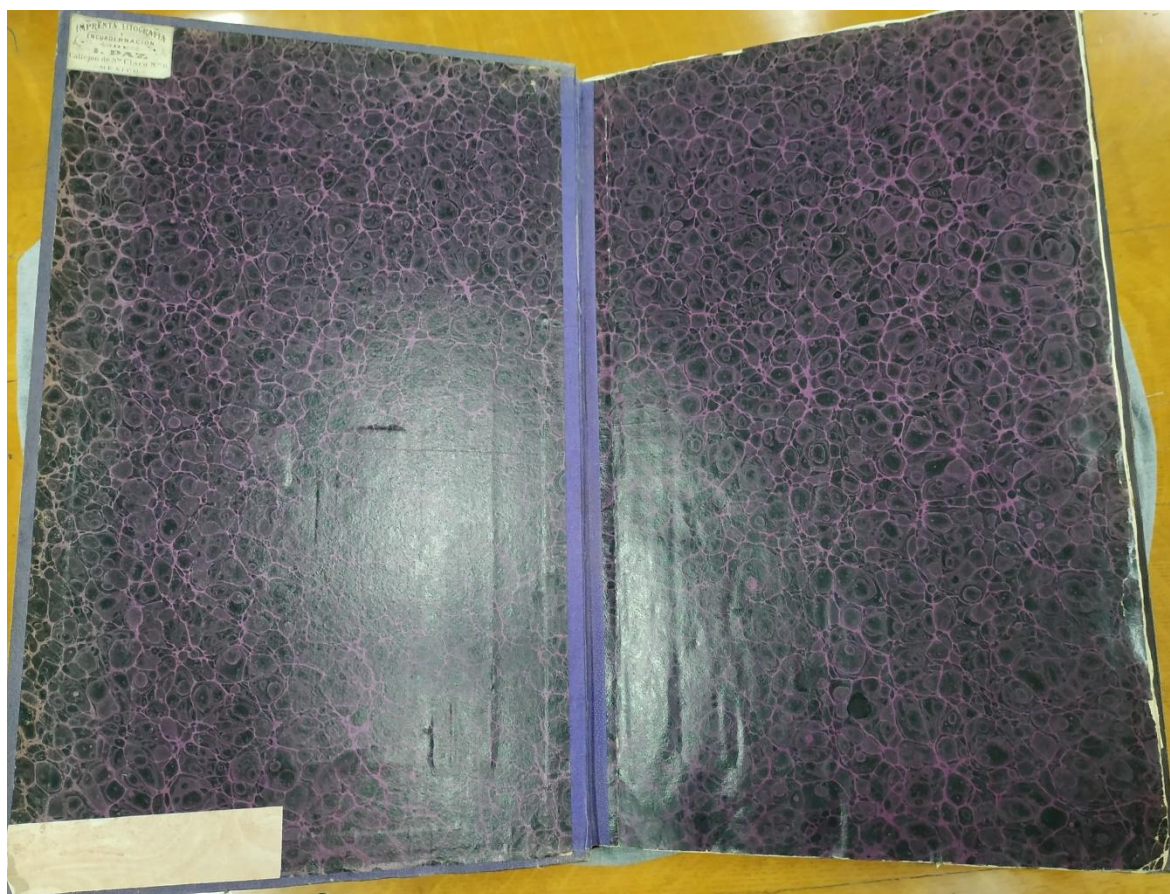
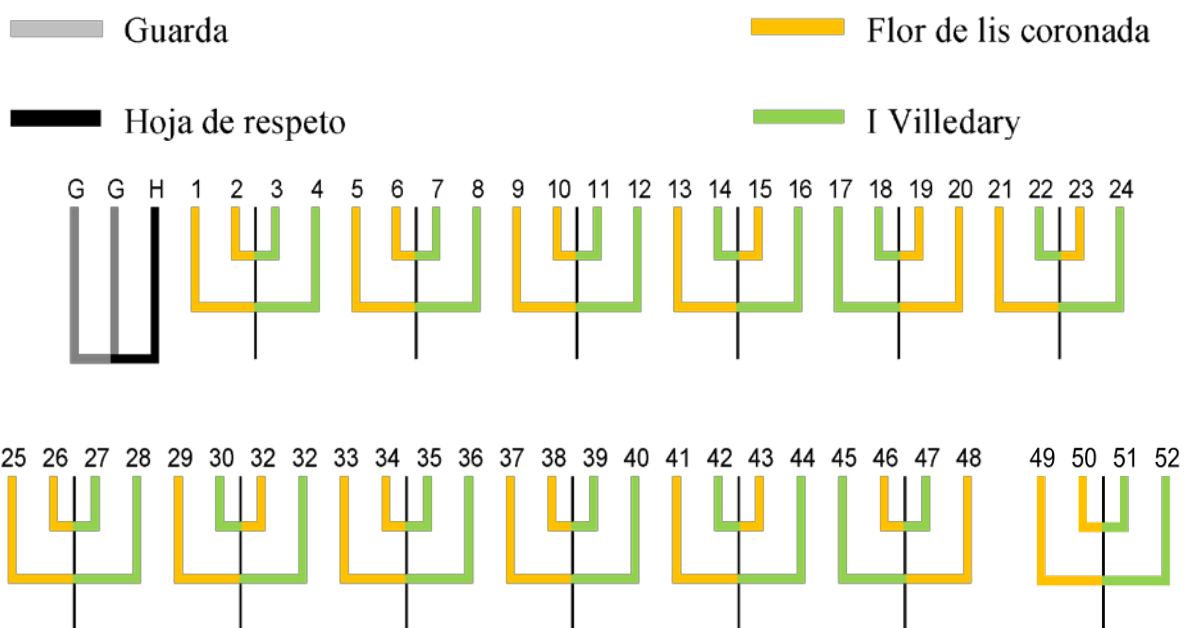
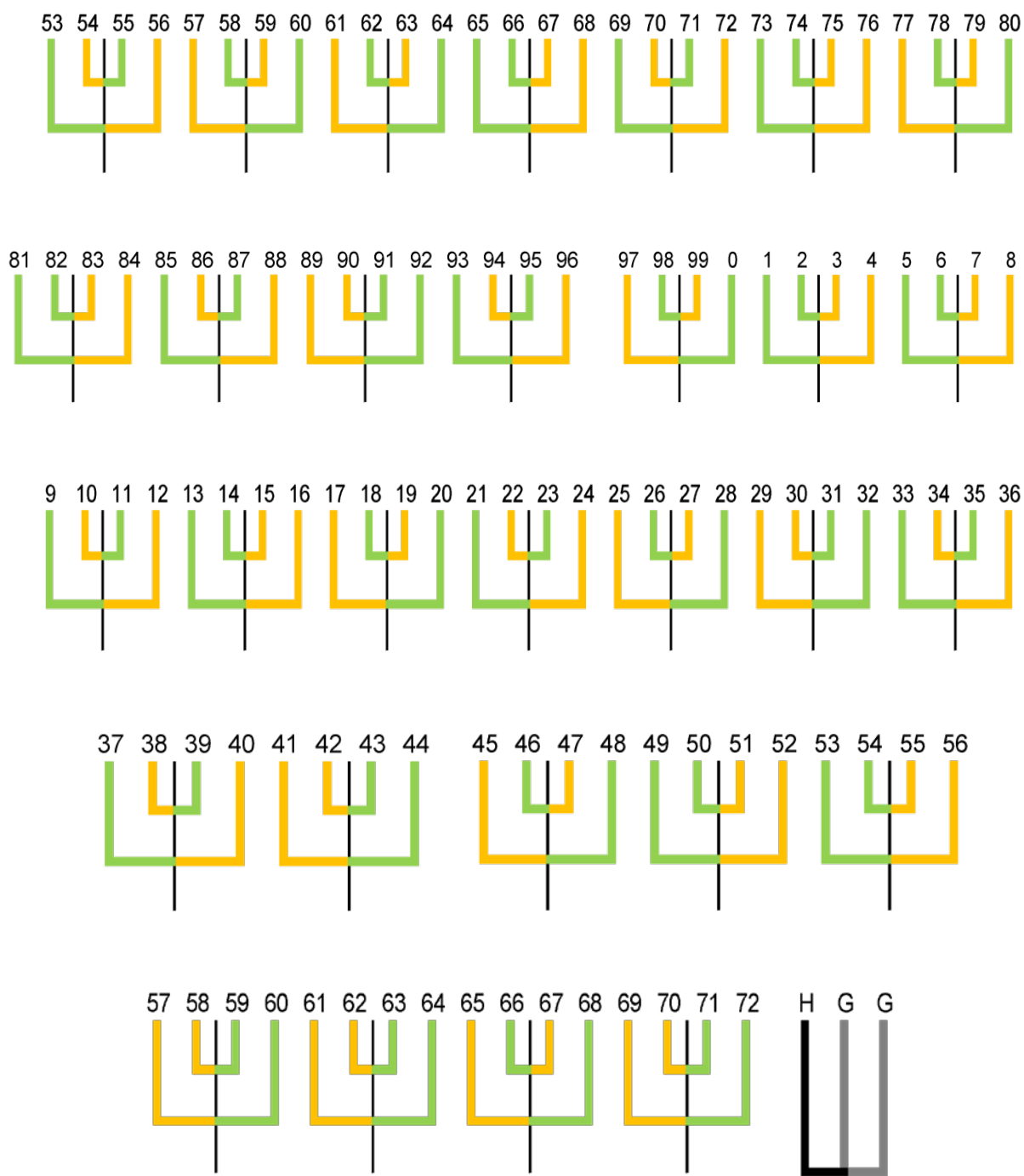


Figura 125. Guardas marmoleadas.

Esquema 12. Composición de fascículos MS 1880 T. 5

Cromografía





Ficha de descripción
I. Datos de identificación
Repositorio: Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Colección de manuscritos. Signatura: MS 1877 T. 6 Autor: García Panes, Diego (1730-1811) Título: <i>Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista. Tomo 6</i> [sin portada, se infiere del lomo]. Lugar y fecha: México, ca. 1787. Dimensiones: 452 x 291 x 370 mm, gran folio. Tipología: manuscrito ilustrado autógrafo en castellano. Tipo de letra: humanística redonda. Materiales constitutivos: a) Soporte: papel artesanal con verjurado, se localizaron siete filigranas distintas que pertenecen a cuatro tipos de papel, tres de ellos pertenecen a los molinos de Videllary, uno de ellos en compañía de Adriaan Rogge y uno más de Honig y Zoonen. b) Grafito para el dibujo y acuarelas para el policromado, presencia de tinta ferrogálica en detalles.

Anotaciones y marcas de propiedad:

A lo largo de la obra aparece el sello la Biblioteca Nacional de México (figura 126).

[Tinta] 107 láminas, hojas numeradas de 1 a 117 En blanco: 76, 77, 87, 88, 106, 113, 114, 115, 116, 117.

Signaturas antiguas:

[Grafito] 972.01 PAN. t, 1877

[Lápiz azul] F-I-5-10- Sub Dir.

Números de inventario:

[Sello] 009414

[Grafito] INV 83, INV. 2012

II. Organización del manuscrito

Fascículos: la obra se compone 31 cuadernos y un folio inserto, 26 son duernos y 5 singuliones. En total 115 folios, con 8 folios en blanco, algunos de estos presentan margen (ver 13).

Foliación: cartelas con número, parece que ponía “5” pero el número fue borrado y en su lugar está el número “1”y así hasta la 75.

Estructura del contenido textual:

Los folios 76 y 77 están en blanco, el primero tiene el margen con la división para imagen y texto, mientras que el segundo sólo margen externo.

Folio 76: con margen y línea marginal horizontal, pero sin dibujo.

Folios: 78 al 86, dibujos sin cartela y con escudos.

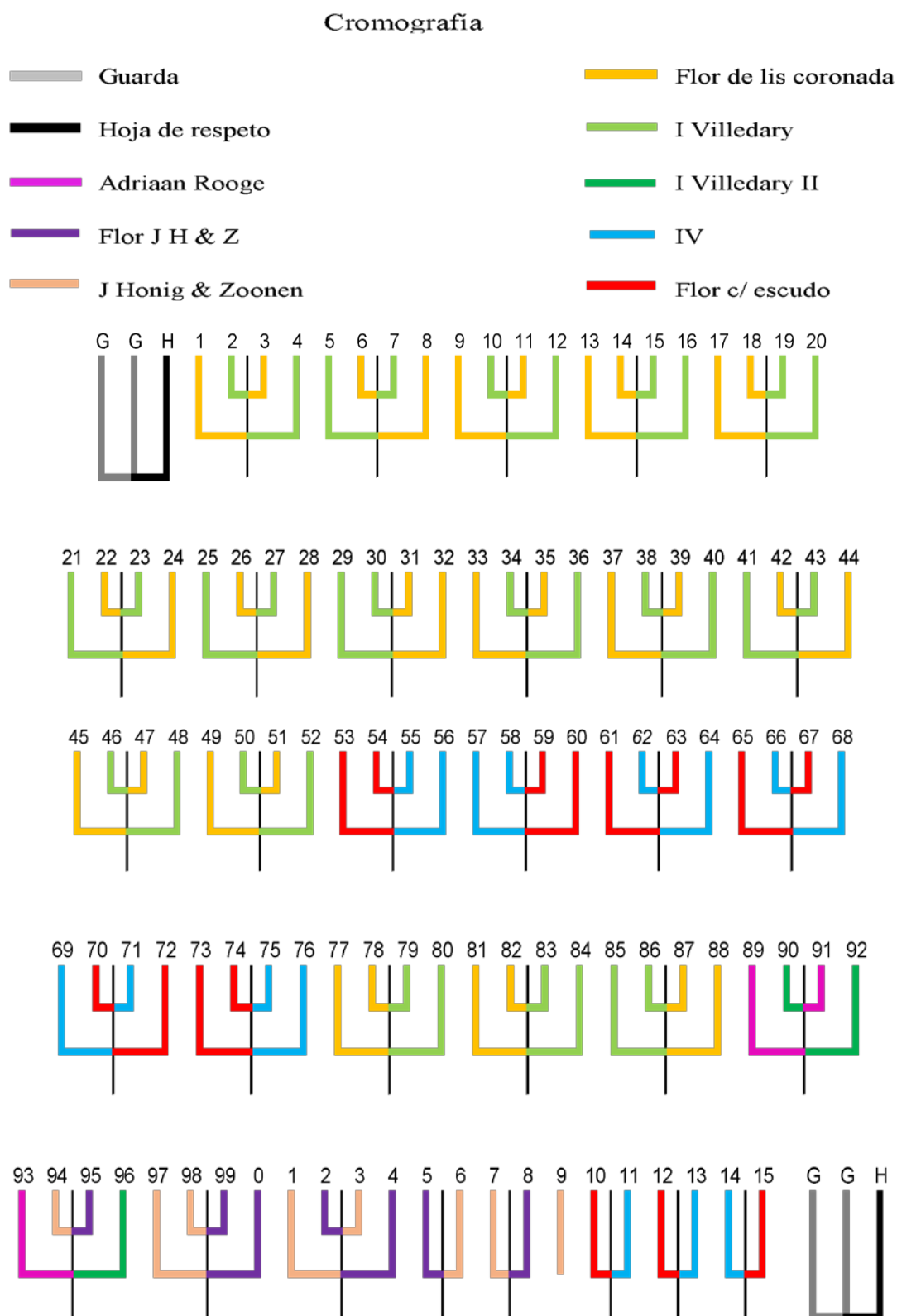
Folios: 87 y 88 en blanco sin dibujo, pero con margen.

III. Aparato icónico
IV. Encuadernación
Dimensiones: 452 x 291 x 370 mm. Fecha: ca. 1886-1910. Tapas: de cartón recubiertas de keratol morado, decoración con planchas, una ovalada en el centro y otras con forma triangular y estilizadas en las esquinas, todo ello gofrado o estampado en seco. Lleva adherido un exlibris del encuadernador donde se anota: Imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz. Callejón de Sta Clara No 6. México. Lomo: 5 filetes que representan los nervios en letras doradas <i>PANES Teatro de Nueva España en su gentilismo y conquista</i> y en el cuarto entrenervio el número 6, en el pie del lomo Biblioteca Nacional, etiqueta UNAM Biblioteca Nacional Ms 1877. Guardas y hojas de respeto: las guardas están marmoleadas, modelo Shell, de color morado, al que se le ha incluido una gota de aceite al último color, apareciendo así un halo en la gota, además contiene una charnela de keratol de color morado. Finalmente, una hoja de respeto al inicio y al final de papel industrial.
V. Estado de conservación
Encuadernación: Encuadernación: En buen estado de conservación, desgaste ligero en las orillas de la encuadernación. Cuerpo del texto: dobleces en las esquinas de las hojas, desprendimiento de la lámina en el folio 107 que se encuentra adherida.



Figura 126. Sello de la Biblioteca Nacional de México.

Esquema 13. Composición de facículos MS 1877 T. 6



3.3.4 Soporte: estudio de filigranas

Las filigranas de los cinco tomos dedicados al aparato iconográfico se encuentran al centro de cada folio, por lo que el pliego se dobló solo una vez para formar bifolios encartados, a excepción del manuscrito 1878 que se estructura en folios sueltos.

El papel presente en estos volúmenes tiene un gramaje mayor que el utilizado para los tomos de texto, nuevamente nos encontramos con las características que tiene el manuscrito de O'Crouley en relación al uso diferenciado del soporte, es decir, que mientras el papel italiano (y peninsular, en este caso) se utilizó para la escritura, el papel venido de los molinos holandeses se empleó para las imágenes.

Hemos encontrado en los libros de García Panes varias marcas de agua de los molinos papeleros franceses y holandeses; hemos dicho ya que era común encontrar una combinación de ellas en los documentos. Se hallan, en estos ejemplares, filigranas de los Honig, Rogge y del francés Jean Villedary quien trabajó de manera muy cercana con los holandeses; su hijo incluso radicó en la región de Veluwe. En los manuscritos de García Panes podemos encontrar muestras de esa colaboración, con folios donde se ve la firma del francés por un lado y la de molinos holandeses del otro.

De acuerdo con Henk Voorn, es a partir de 1750, y durante 25 años, que el mercado holandés de papel se afianza y tiene su máximo esplendor con un grupo reducido, pero bien consolidado, de fabricantes, entre los que se encontraban Van der Ley, Honig, Van Gerrevink, Blauw y Rogge (Voorn, 1960: 122). Es precisamente en ese periodo de esplendor donde se gesta el papel utilizado en los manuscritos de García Panes y de Alonso O'Crouley.

Los volúmenes MS 1879, MS 1876 y MS 1880, tomos 3, 4 y 5 respectivamente, son bastante uniformes, en los tres aparece la filigrana de la flor de Estrasburgo acompañada de la contramarca I Villedary. Recordemos que este escudo con la flor de lis coronada también la encontramos en el manuscrito de Pedro Alonso, sin embargo, en este caso, el escudo lleva en la parte baja las iniciales de V D L y las de I V, que son precisamente las de Van der Ley y las de Jean Villedary (figura 127).

Como hemos dicho, Villedary utilizó su marca como una forma de distinguir la calidad de sus productos, algunas veces con el nombre completo y otras sólo con las iniciales; sobre ello, William Churchill apunta lo siguiente:

El nombre o las iniciales de Jean Villedary como marcas registradas cubren un período de 150 años. El primer fabricante de papel francés con este nombre hizo papel para cuatro

molinos holandeses. Las iniciales I V, se encuentran en una gran cantidad de papel para libros y manuscritos en los archivos públicos y bibliotecas de Inglaterra y Holanda. Aparecen también en conjunto con los nombres y marcas de agua de Lubertus van Gerrevink, C. & I. Honing, Adriaan Rogge y Van del Ley. Las iniciales I V y L. V. G. juntas se han encontrado en documentos que datan de 1736 a 1812. No se sabe si Villedary trabajó en conjunto con los otros fabricantes de papel holandeses, o si hicieron uso de sus iniciales, que se habían convertido en un sello de excelencia. (Churchill, 1985: 21-22)¹¹⁹.

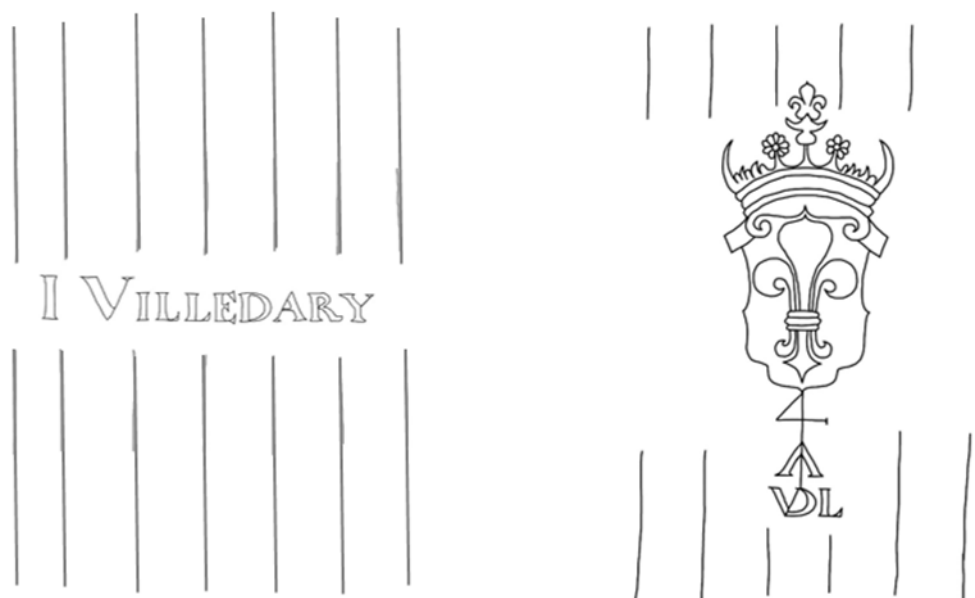


Figura 127. Filigrana I Villedary VDL.

En realidad, esta práctica de utilizar las marcas de agua asociadas a los molinos holandeses junto con la firma de los fabricantes franceses fue bastante común, la razón era puramente mercantil, ya que con ello aseguraban la venta de su mercancía bajo la reputación reconocida de las marcas holandesas que se encontraban en su apogeo. Aunque cabe señalar que los molinos franceses fueron los primeros en abastecer el mercado y que la firma I V daba también un valor añadido al producto.

Por otro lado, el manuscrito MS 1877, que corresponde al tomo 6, tiene un buen catálogo de marcas de agua, se localizaron ocho diferentes que corresponden a cuatro pliegos, en tres de ellos aparece la firma de Villedary y otro más con la de Honig y Zoonen en compañía.

El primero, y el de mayor presencia, es el que ya vimos en los tres tomos anteriores, es decir, la flor de Estrasburgo con las iniciales V D L y la contramarca I Villedary, después se presenta una variante del escudo de Estrasburgo, en este caso se representa en la parte alta la flor de lis y por debajo de

¹¹⁹ La traducción es nuestra.

ella el escudo de esta ciudad con una banda doble que atraviesa en diagonal. Además, como contramarca tenemos las iniciales I V (figura 128).



Figura 128. Filigrana escudo de Estrasburgo IV.

Esta variante del escudo de Estrasburgo con la banda, también se encuentra en el papel que utilizó Francisco de Goya para hacer, al menos, dos de sus álbumes conocidos como B y D. En el estudio de Juliet Wilson-Bareau y Stephanie Buck de 2015, que ya hemos mencionado con anterioridad, se encontró la filigrana del escudo de Estrasburgo asociada a la contramarca de D & C Blauw.

El escudo de Estrasburgo también se ha localizado con la firma de Cornelis & Jacob Honig en una partitura del Répertoire International des Sources Musicales con la signatura Ms. Mus 176-15 y en el Gravell Watermark Archive, con las iniciales M R. También se puede encontrar en el catálogo de Churchill (1985).

El tercer ejemplo en el que encontramos el nombre de Villedary, es un pliego suelto que es posible observar completo debido al daño en la costura que ha sufrido el manuscrito de García Panes, el MS 1877. Del lado izquierdo del pliego se encuentra la firma I Villedary, del lado derecho la flor de Estrasburgo con el nombre de Adriaan Rogge y justo en el centro un monograma formado por lacería con las iniciales A y R. El pliego, que además no ha sido refinado, mide 432 x 557 mm, la firma Villedary 125 x 16 mm y la flor de Estrasburgo 142 x 147 mm (figura 129). Ejemplo del pliego completo también lo encontramos en Churchill con el número 409.

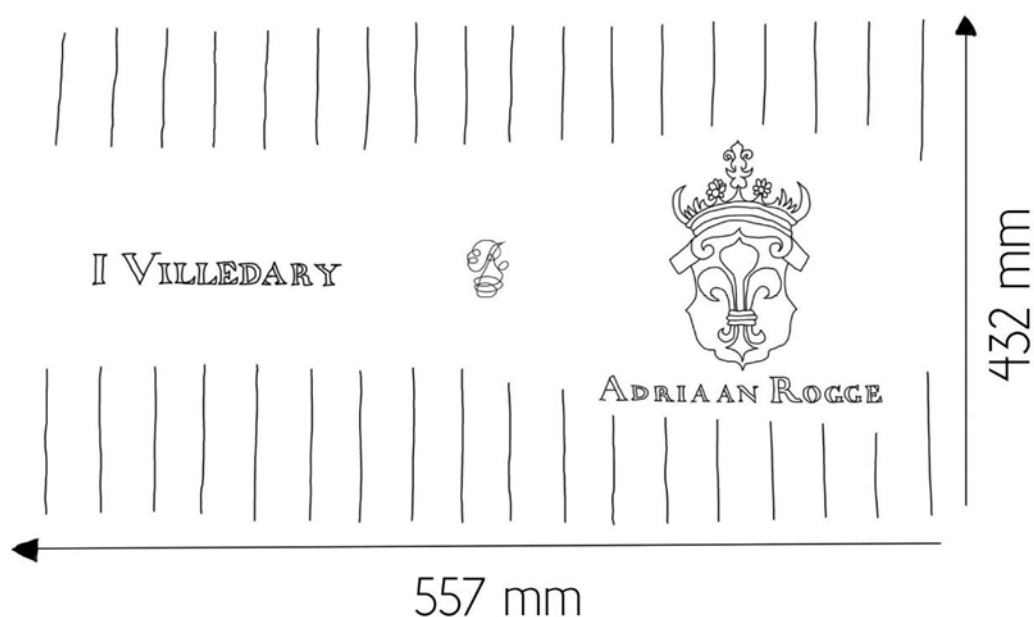


Figura 129. Filigrana I Villedary, Adriaan Rogge.

La última filigrana que hay en el manuscrito 1877 tiene del lado izquierdo la firma J Honig & Zoonen y del lado derecho la flor de Estrasburgo con un panal en la parte de abajo, además de las iniciales J H & Z (figura 130). La familia de papeleros con firma Honig se remonta al primer propietario Jan Simons Honigh quien compra en 1620 la fábrica a Jan Van del Ley, ese mismo año Simons muere y hereda la fábrica a su hijo Cornelis Jans Honigh quien se hará cargo de la empresa. Años después, en 1662, amplía el negocio con la compra de un molino en Wormer que recibió el nombre de “Colmena Dorada” en alusión al apellido de los Honigh similar a Honey y que además se representó como marca distintiva bajo la forma de la colmena. Para 1668 la fábrica se traslada a Zaandijk donde creció hasta convertirse en una de las más importantes fábricas de papel para escribir. En 1712, el nieto del fundador, Adriaans Honig vende sus acciones a sus primos Cornelis y Jan Jacob Honig; en 1738 los hermanos se separan adquiriendo cada uno sus propias fábricas, el hijo del segundo también llamado Jacob Jan funda la compañía Jacob Honig & Zonen que siguieron bajo la dirección de los hijos por muchos años más (Voorn, 1960: 552 y 554). Es en ese último periodo donde se sitúa el papel del manuscrito de García.

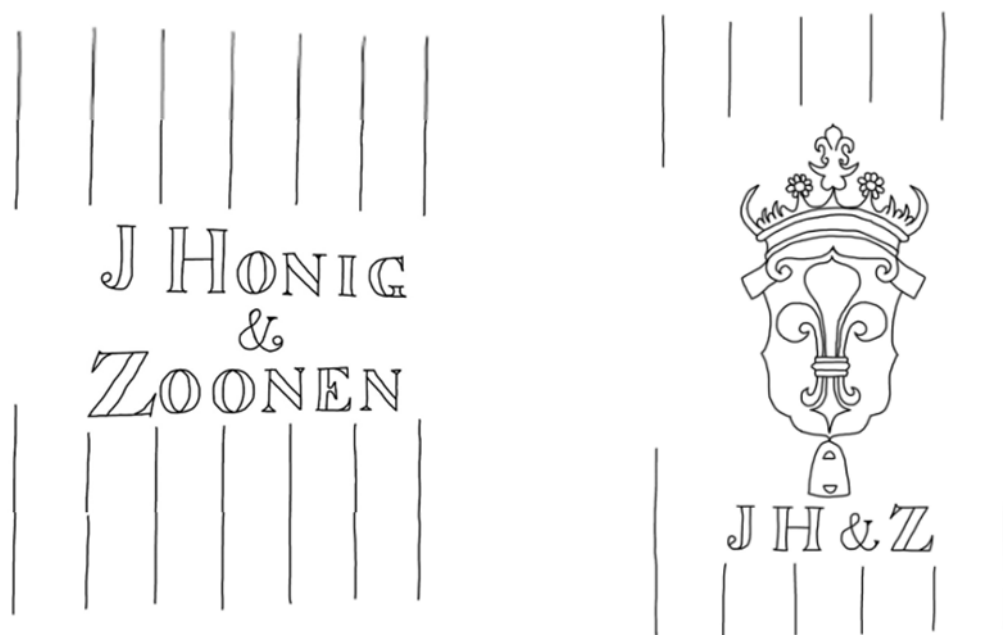


Figura 130. Filigrana flor de Estrasburgo, J. Honig & Zoonen.

Finalmente, en el manuscrito MS 1878, se ha identificado la filigrana del Escudo de Estrasburgo y las iniciales I V, nueve folios en los que no se ha podido identificar la filigrana debido a la carga de tinta que tienen los dibujos y 16 folios más al final, estos últimos son dibujos recortados en papel verjurado que debieron estar sueltos, aunque luego fueron adheridos con goma a un papel industrial. Recordemos que se trata del tomo dedicado a la serie de retratos de virreyes, debemos señalar también que es el mismo papel que se utilizó en los últimos fascículos del tomo 5°. Lo que nos puede sugerir que este volumen, aunque es nombrado como el primero y que tiene las láminas policromadas y acabadas, pudo haber sido confeccionado después de los cuatro anteriores con las resmas sobrantes del tomo 5°. Esta idea se sostiene porque los retratos se explican en la *Sumaria Relación* que Ernesto de la Torre Villar identificó como el tomo octavo y que ya hemos mencionado en el apartado historiográfico.

Por otro lado, observamos en los tomos del *Theatro*, la estrecha colaboración que existió entre Jean Villedary y los molinos holandeses. Desconocemos si este papel fue confeccionado en Francia o en Holanda, lo que sí se sabe es que el hijo de Villedary vivió y trabajó en los Países Bajos y que, según la costumbre de las fábricas de papel francesas, sus descendientes continuaron usando las letras I V que se habían convertido en un concepto de calidad (Voorn, 1960: 121).

Hasta aquí también hemos visto la constante repetición de los motivos en las filigranas que sólo pueden ser diferenciados por las iniciales o las contramarcas, sobre ese aspecto Voorn nos aclara:

La peculiaridad más llamativa de este grupo de filigranas es que hay un número relativamente pequeño de motivos o diseños que se han utilizado durante largos periodos, a veces durante más de dos siglos. En contraste con la costumbre en muchos otros países, los bastidores no fueron, en Holanda, hechos por los mismos fabricantes de papel sino por artesanos independientes que se habían especializado en este tipo de tareas; este trabajo, por ejemplo, había permanecido en manos de la familia Kas durante el siglo XVIII, en el caso de Zaandijk. En consecuencia, tuvimos aquí un pequeño número de artesanos calificados que realizaban dentro de su trabajo diario normal, miles de moldes con un número comparativamente pequeño de diseños. Este hecho condujo a un mayor grado de uniformidad entre varios moldes que fue el caso en este sitio. La venta de bastidores a personas ajenas e incluso el contrabando de los motivos holandeses favoritos a países extranjeros, y la venta de dichos moldes en subastas de fábricas de papel, con frecuencia pueden conducir a errores al formular conclusiones sobre el origen del papel (Voorn, 1960: 537)¹²⁰.

Lo que nos cuenta Voorn es fundamental para entender porqué estas fábricas, aunque de distintos dueños, emplearon los mismos motivos; el autor también advierte sobre la cautela que debemos tener a la hora de datar o atribuir el origen del papel debido a la piratería.

En el presente trabajo hemos podido distinguir cuatro variantes de la flor de Estrasburgo (ver figura 131), aquella de O'Crouley que no tenía ningún remate, la de Adriaan Rogge con la firma en la base, la de los Honig con la pequeña colmena y la de Van der Ley con las iniciales V D L.

¹²⁰ La traducción es nuestra.

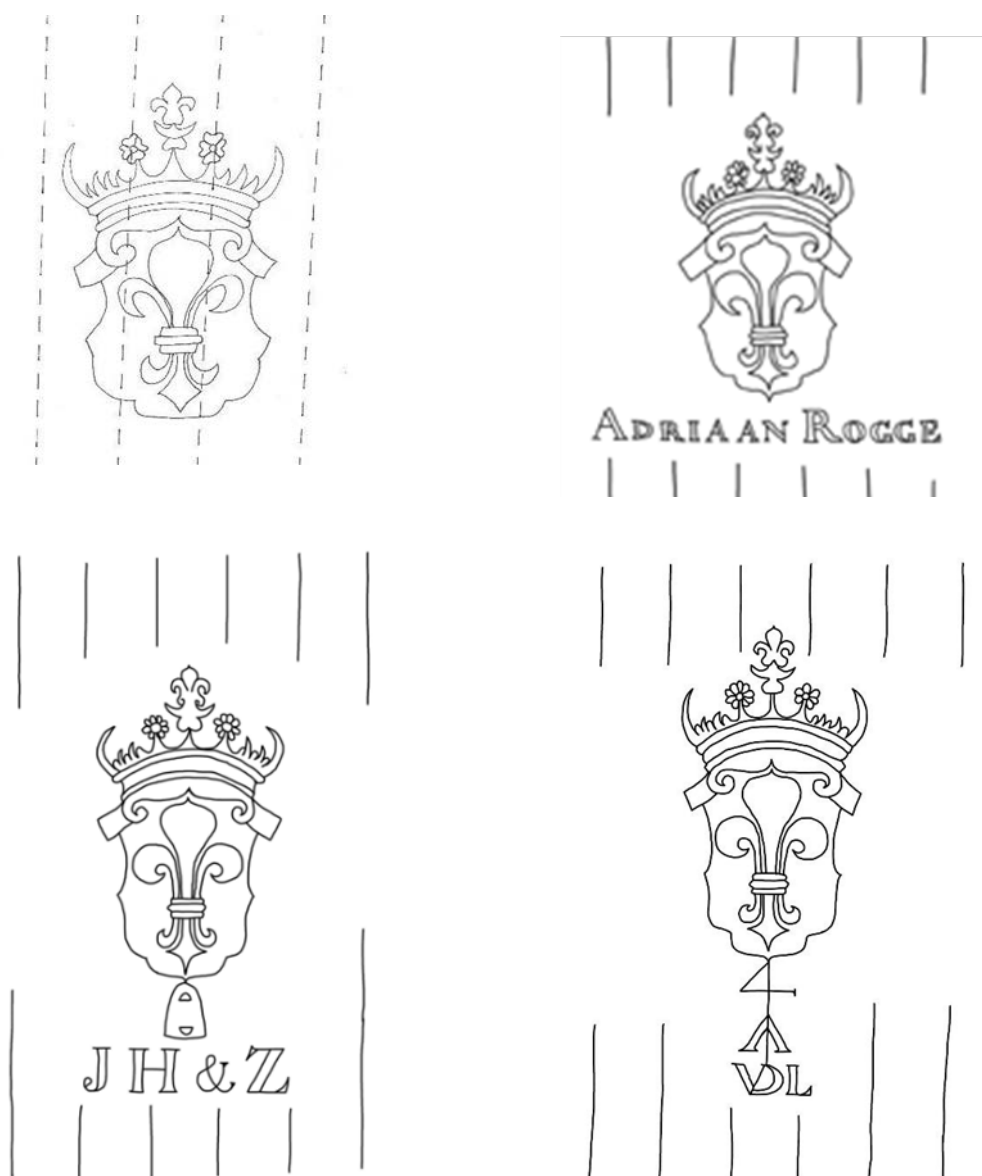


Figura 131. Variantes de la flor de Estrasburgo.

Los historiadores que han tratado las filigranas holandesas han sido principalmente tres: Headwood, Churchill y Voorn, a quienes hemos citado en reiteradas ocasiones, y que en sus respectivos catálogos han reportado la presencia de estos motivos en archivos ingleses, franceses y holandeses. También hay varios trabajos que han localizado las marcas de agua en documentos ibéricos y en libros novohispanos. Ese es el caso de las láminas de Celestino Mutis donde hay presencia de estos molinos y también se sabe de ellos por el testamento de Jerónimo Antonio Gil, primer director de la Academia de San Carlos en Nueva España, fechado en México en 1798, donde se observa que dentro de sus posesiones tenía varios pliegos de “marca mayor de Olanda”.¹²¹

¹²¹ AGN, México, Intestados, vol. 178.

En cuanto a la ruta para llevar este papel holandés a la Península Ibérica, debió ser marítima, pues desde el Tratado de la Haya firmado en 1650, en el que se comerciaba libremente entre Holanda y el mercado andaluz, los productos iban y venían en abundancia. Y cito:

Regularmente, los navíos [holandeses] arribaban a la Bahía, a la consignación de una firma gaditana, y tal vez descargaban parte de la mercancía, completando, a su vez, el buque con otros productos. Una parte de la mercancía fletada por la firma de Ámsterdam tenía destino transitorio en la ciudad: textiles y otras manufacturas cuyo destino último era el mercado americano. El navío realizaba el fructuoso viaje por el mar Mediterráneo y hacía sucesivos negocios e intercambios en sus orillas y puertos. Al regreso para emprender de nuevo la ruta hacia el norte, Cádiz constituía generalmente escala obligada, sobre todo por una razón: aquí se cargaban productos del agro andaluz, coloniales americanos y plata con destino al mercado amsterdamés. (Crespo, 2001: 87).

Las resmas que contienen el aparato iconográfico de los libros de O'Crouley y Panes debieron haber hecho el viaje de la nao holandesa desde el puerto de Ámsterdam hasta Cádiz, luego viajó a América, en un viaje prohibido para la flota holandesa en esas fechas, pero no para un comerciante gaditano como O'Crouley o cualquier otro que llevara este tipo de papel a comerciar al nuevo continente.

3.3.5 Conclusiones

En cuanto a la materialidad del manuscrito, podemos constatar nuevamente la utilización diferenciada del soporte, el papel italiano para el texto y el holandés para la imagen, es lo mismo que está pasando con el documento de Pedro Alonso O'Crouley. Ciertamente se relaciona con el gramaje del folio ya que se requiere uno grueso para las láminas que van a recibir una carga considerable de colorantes y tintas.

Hemos visto que las filigranas se conservan constantes y los fascículos homogéneos en casi todos los tomos, a excepción del sexto que presenta una mezcla de marcas de agua, así como el dedicado a los retratos de virreyes, que además de la presencia variopinta de papel, en lugar de bifolios se organiza en folios sueltos unidos mediante una costura de diente de perro. Esto confirma que el papel también guarda una relación con respecto a los cambios en el contenido de la obra, sugiriendo momentos en el proceso creativo. Entendemos que los tomos que van del 2 al 6 se hicieron en un mismo periodo y el de los retratos en otro diferente.

Por otro lado, una aportación que nos han dado los esquemas de composición de fascículos es la constatación en el encarte alterado de dos pliegos del tomo 6 de texto, MS 1883, lo que resulta pertinente para quien desee hacer la transcripción del documento y su subsiguiente edición.

Por último, debemos decir que los materiales y la cantidad que de ellos se necesitaron para la manufactura de la obra en su conjunto, suponen un gasto considerable que debió desembolsar Diego García Panes, no es extraño que haya buscado por todos los medios hacerse de recursos para sufragarla y tampoco nos debe parecer excepcional que la empresa no haya sido concluida en su momento.

Mención aparte merece comentar el monopolio que representaban los molinos papeleros holandeses en el mercado internacional que suministraban un material de alto gramaje y calidad para la empresa pictórica y musical. Hemos visto su presencia en un alto número de documentos con notación musical y para la manufactura de láminas de distintos géneros. Lo mismo lo utilizaba un comerciante, un ingeniero, un director de academia o el mismísimo Francisco de Goya.

Capítulo 4. Conclusiones finales

El presente trabajo ha tenido el propósito de contribuir al estudio de la cultura libraria; bajo una visión interdisciplinar hemos pretendido ahondar en la historia cultural del libro manuscrito, la materialidad como monumento y como expresión artística. Escogimos dos productos literarios del siglo XVIII porque es un periodo de ruptura con las formas tradicionales de concebir los libros, puesto que son los años en que se sitúa la génesis de los libros de arte y de artista, así como la formación del libro industrial.

William Blake y Francisco de Goya son dos figuras representativas en esta transición, ya que gestaron objetos bibliográficos que recuperan esas nuevas ideas de participación del autor en su manufactura; ambos comprendían que tanto los materiales como la forma de manufactura son tan importantes dentro del significado total de la obra, como son el tema, el diseño o la originalidad.

El trabajo tiene dos niveles de análisis: en uno, propusimos un modelo de estudio para los manuscritos, mientras que, en el otro, aportamos información inédita sobre los libros de Pedro Alonso O'Crouley y de Diego García Panes.

En el primer nivel se considera a la codicología no ya como una herramienta auxiliar, sino como una disciplina que tiene la capacidad de cooperar con otras para la cabal comprensión de los objetos que estudia. En esta labor, resultó imprescindible la recuperación del saber y las metodologías de la historia y la historia del arte; también cabe destacar la importancia de la comunicación directa con profesionales de diversas disciplinas. Es por ello que hemos consultado a especialistas en campos relacionados con esta investigación, por ejemplo, la arqueóloga Camila Pascas García y la geógrafa Beatriz Pichardo González, además de contar con las sugerencias y conversaciones que mantuvimos con documentalistas, conservadoras e historiadores del arte. Es importante acotar que son los propios manuscritos, con sus características temáticas, materiales y formales, los que permiten orientar las líneas de estudio, las herramientas, a los especialistas que se consultan, al igual que la extensión o sobriedad de la investigación.

Por otro lado y de forma más concreta, decimos que el trabajo aporta información sobre los manuscritos de la *Idea Compendiosa* y el *Theatro de Nueva España*, así como de sus autores; si bien es cierto que ambos libros cuentan con estudios previos, había una serie de cuestiones que aún quedaban en el aire en uno y otro, por ejemplo, el propósito de la obra o el público al que iban dirigidos, la relación que se establece entre los materiales y el contenido, entre el texto y la imagen; también el estudio de las fuentes textuales e icónicas que se recuperan a lo largo de las obras y la manera en que cada autor hace uso de ellas. En este punto, queremos precisar que un documento

nunca está totalmente estudiado, y lo que hoy decimos puede, en un futuro, debatirse y, seguramente, se propondrán otras visiones, datos y análisis.

Continuando con la información aportada, hemos tipificado estas obras como manuscritos autógrafos ilustrados. Este último adjetivo cumple con una doble función: por un lado, hace referencia a los libros que cuentan con un aparato iconográfico, primera característica que buscamos a la hora de seleccionar el objeto de estudio y, por otro, porque son producto, precisamente, del periodo de la ilustración conocido como el Siglo de las Luces.

Este momento histórico, que ya hemos dicho es una convención para el estudio de la historia, no es el mismo para todas las naciones ni para todos los sectores de la sociedad; se caracteriza por tener un renovado interés por la cuestión de la naturaleza de los indios americanos. Ello enmarca la temática tratada en ambos manuscritos que forman parte de la literatura que circuló acerca del mundo mesoamericano y novohispano. También fueron producto de todos los documentos que intentaban inventariar las posesiones de ultramar como parte de las reformas político-administrativas que impulsaron la dinastía de los Borbones al asumir el poder.

Tanto Alonso O'Crouley como Diego García consideran que hay dos características que otorgan autoridad a sus trabajos: la primera es la experiencia propia; ambos conocieron el territorio novohispano y ello los convierte en observadores de la realidad narrada, aunque luego el texto refiera asuntos que no necesariamente vivieron sus autores; la segunda es el empleo de fuentes documentales que sirven para dar solidez a la argumentación; en los dos casos hemos visto que citan a historiadores como Antonio de Solís o José de Acosta, pero también hemos esclarecido que ésta es sólo una fórmula, ya que ninguno de los dos refiere sus fuentes de consulta precisas.

La práctica de transcribir textos de otros autores sin citarlos es del todo común en la época, por lo que no podríamos hablar de plagio propiamente dicho; de hecho, Pedro Alonso nombra a su libro como un compendio, es decir, como la reunión de varios saberes sobre una misma materia; García Panes, por su parte, utiliza la palabra teatro en el sentido en que antaño lo concebía la geografía, en otras palabras, funge como un sumario, haciendo referencia a todo aquello que se reconoce sobre un territorio determinado.

Luego mostramos la manera en que los autores recuperan y presentan esas fuentes textuales e iconográficas; hemos visto que no es sólo una copia literal, sino que es notorio el ejercicio de síntesis llevado a cabo, por ejemplo, con el libro de José Antonio Villaseñor, donde Alonso O'Crouley sí hace una transcripción textual. Hemos constatado que, primero, seleccionó los tópicos y luego completó y modificó la información; para el caso de los libros de Samuel Purchas y de Gemelli Careri, el gaditano fungió más bien como traductor, y la estructura y contenidos de este último volumen le sirvieron para la configuración de su propio índice. Con el libro del arzobispo Francisco

de Lorenzana, en cambio, hizo una recuperación sintética del aparato crítico que, dicho sea de paso, es la información más reciente que empleó, además de la utilización y reinterpretación de láminas y viñetas que se encuentran a lo largo de la obra. Con el manuscrito de Gálvez, sin embargo, es posible que no tuviera frente a él el texto cuando escribió ese apartado, sino que apuntó lo que había memorizado de su lectura previa.

Por otro lado, cabe destacar que los libros que están utilizando son contemporáneos a los autores; por ejemplo, el del arzobispo Lorenzana se imprimió escasos cuatro años antes de que se escribiera el de O'Crouley, y en el caso del manuscrito de García Panes, sus fuentes son el cronista mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y el jesuita expulso Javier Clavijero. Otro aspecto que también merece la pena destacar es el empleo de documentos manuscritos, y ahí está el informe de Gálvez, que, además, circuló de manera muy restringida, el libro del padre jesuita Norberto Ducrue, del que sólo se conocen dos copias, y también los papeles de Ixtlilxóchitl que no llegaron a la imprenta sino hasta el siglo XIX cuando los recuperó Carlos María de Bustamante. Esto nos habla, primero, del uso y valor que tenían los libros manuscritos a la par de los impresos y, en segundo lugar, de la inquietud de ambos compiladores al buscar fuentes inéditas y de origen novohispano que les sirvieran de soporte documental y que contribuyeran a la particularidad y originalidad de sus propios libros.

Una diferencia que identificamos entre los dos manuscritos es que, mientras que O'Crouley no tuvo intenciones de llevar la obra a la imprenta, García Panes sí que buscó por diferentes medios que se publicara. Ello impacta directamente en el acabado que tienen uno y otro. Mientras que el primero posee un aspecto más consumado, tanto en los contenidos textuales como en la manufactura de las láminas, en el segundo sólo ha sido definida la estructura del contenido, pero las láminas son más inconsistentes, pues las hay que son bosquejos en grafito, otras con las primeras capas de colorante y, por último, aquellas que cuentan con un acabado a detalle. El objetivo de llevar o no la obra a la prensa también se relaciona con el público al que estaba dirigida. El de O'Crouley, por ejemplo, que mantuvo entre sus pertenencias y que formó parte de la vasta colección que tuvo de monedas, minerales, pinturas y dibujos, como una especie de gabinete, funge más como un compilador de rarezas, de mundos paradisiacos y, por ende, para el deleite de sus visitantes, es decir, en lecturas íntimas de tertulia. En cambio, para García Panes, el buscar los recursos para la publicación supone la búsqueda de públicos más amplios y variopintos, además de la participación de otros sectores, como dibujantes, grabadores y editores. La empresa del *Theatro* parece ser, en un inicio, la del libro preparatorio; sin embargo, llama la atención que lo utilice como parte de sus logros académico-administrativos para la obtención de cargos, compensaciones o licencias, función que adquirió con el devenir de los años.

Por supuesto que la característica más obvia que las diferencia es la extensión, ya que la *Idea Compendiosa* es un sólo volumen, mientras que la monumental obra del *Theatro de nueva España* está formada por diez, sin contar las pérdidas que sufrió a lo largo de su vida. A pesar de ello, comparten una similitud material relacionada con el soporte. Hemos visto que en ambos casos el aparato textual se halla en un papel italiano, en tanto que el aparato iconográfico utiliza papel holandés, que es de mayor grosor, lo cual posibilita la mejor recepción de la tinta y las acuarelas sin que se deforme.

Asimismo, el soporte italiano se encuentra en fascículos, mientras que el holandés, para el caso de Pedro Alonso, fue cortado e insertado en el lugar correspondiente; en cambio, en el de García Panes tenemos, por un lado, los cuadernos del texto y, por otro, los de las láminas. De esta manera, hemos diferenciado la función de uno y otro tipo de papel. Podemos observar la clara preferencia del holandés para la labor artística, como la pintura y la música. Sobre esto último, recordemos que en la búsqueda de las filigranas pertenecientes a los molinos de los Blauw, Adriaan Rogge, los Honig-Zoonen o Jean Villedary, pudimos rastrear un alto porcentaje que fue utilizado para la notación musical, seguido de láminas con imágenes y, sólo en un caso muy particular, como soporte de escritura: la correspondencia de Thomas Jefferson. También hemos señalado la ruta comercial de ese papel. Necesariamente debió llegar en barco partiendo de Ámsterdam y sorteando toda la costa oeste de la Península Ibérica hasta llegar a Cádiz; de ahí debía zarpar otra nave rumbo a las costas veracruzanas y, de esa manera, en uno y otro puerto fue adquirido por O'Crouley y por Panes, respectivamente.

Regresando a la materialidad de las obras, los esquemas crómicos de composición permitieron, para el caso de la *Idea Compendiosa*, observar una correspondencia entre los cuadernos y la temática, o más bien una relación entre cuadernos y fuentes de consulta. Así, podemos ver que el segundo fascículo, que es el de mayor extensión, contiene toda la información del libro de Villaseñor, luego el tercer cuaderno arranca con un cambio en el tema y de autor al tratar la expedición de Gálvez; también el cambio de filigrana en los tres últimos fascículos se corresponde con la vuelta a la referencia de Villaseñor. Lo anterior sugiere al menos tres momentos de producción: en el primero obtuvo la información de Villaseñor y Gálvez, el segundo con Ducrue, Lorenzana, Purchas y Gemelli, y, finalmente, en el tercero regresa a la fuente de Villaseñor y escribe la introducción junto con el índice.

Para el caso del *Theatro de la Nueva España*, observamos una homogenización en el uso del papel, puesto que encontramos una sola filigrana para las láminas de los volúmenes MS 1879, 1876 y 1880, donde todos llevan la marca del molino de I Villedary. El tomo 6, en cambio, con signatura MS 1877, lleva en los primeros fascículos la filigrana antes dicha, aunque después aparecen tres más que

son diferentes, lo que indica que, cuando se le terminó, el papel de marca Villedary debió hacerse de otras resmas que, si bien son de la misma calidad y grosor, no comparten la misma marca.

El volumen con signatura MS 1878, que corresponde a los retratos de virreyes, son hojas sueltas y no folios plegados, como los anteriores. Las filigranas también son distintas. Estas excepciones materiales también se corresponden con el formato apaisado de las láminas, su acabado e, incluso, el añadido posterior de los tres últimos retratos. Todo lo anterior nos hace pensar en que este ejemplar debió haber sido confeccionado en la última etapa de producción de la obra.

Los volúmenes de texto, por su parte, también tienen una homogenización en el soporte, excepto el MS 1883, con una variopinta selección de filigranas. Aquí cabe señalar que la policromía del esquema de los fascículos nos permitió determinar una alteración en el contenido. Estamos hablando del cuaderno que contiene los folios 188 al 191, que está construido con el encarte de dos pliegos. El texto que viene en el folio 188v no se corresponde con el del 189r, sino con el 191r, que en el esquema podemos ver que son solidarios. Entonces, concluimos que el bifolio 189 y 190 fue encartado en un lugar que no le corresponde. Esta información deberá ser tomada en cuenta a la hora de hacer la transcripción de documento.

Otro aporte de la tesis es el rastreo de las fuentes iconográficas y su análisis. En el manuscrito de O'Crouley pudimos demostrar que buena parte de las viñetas y la del Gran Templo de México fueron obtenidas del libro de Francisco de Lorenzana; que los mapas de Acapulco y Veracruz vienen del de Marco Coltelli de 1763 y que las láminas del mundo mesoamericano son reproducción del Códice Mendoza, aunque hemos visto que la fuente que recupera el gaditano, en realidad, es la obra de Samuel Purchas.

Sobre la serie de castas, si bien no pudimos determinar la fuente original, la hemos enmarcado dentro de la tradición pictórica a la que pertenece y hemos concluido que su función en la obra dista de los objetivos que la pintura tuvo en dicho género, es decir, que los registros del manuscrito no tuvieron intención tanto de mostrar los tipos y mezclas raciales de América como la de testificar la existencia de dicho género pictórico.

Por otro lado, a pesar de las más de 650 láminas que conforman la obra de Diego García Panes y donde la imagen tiene una envergadura tal que el manuscrito es fundamentalmente una historia ilustrada, el análisis iconográfico resultó mucho más sobrio. La decisión de estudiar de manera diferenciada el aparato icónico con respecto al O'Crouley se debe precisamente a las características materiales y formales de cada una; en lugar de describir y hacer un rastreo de las fuentes icónicas, como ocurrió con la *Idea Compendiosa*, lo que hicimos con el *Theatro de Nueva España* fue presentar y analizar el proceso creativo, ya que la misma obra lo posibilitaba, dado que las imágenes se encuentran en estadios distintos de acabado. Ello nos permite ver el dibujo preparatorio, la

aplicación de las primeras capas de colorante, así como los acabados; además, corroboramos el proceso siguiendo el tratado de José Fernández de Olarte de 1776, donde va explicando el conocimiento y las habilidades técnicas que los ingenieros militares tenían sobre el dibujo y la policromía bajo la técnica de la aguada.

También sugerimos que las láminas requirieron la mano de al menos dos artífices: uno que hizo los dibujos y otro que aplicó las capas de colorantes; sin llegar a demostrarlo, intuimos que esa primera persona se trata de su hijo José Sixto, primero, porque el joven demostró cierta pericia en el campo del diseño y, luego, porque Diego García solicitó de manera reiterada licencia para que su hijo lo acompañara en la empresa que suponía la conclusión del manuscrito.

Análisis aparte hicimos del volumen que contiene la serie de retratos de los virreyes novohispanos. Aquí hemos demostrado que el artífice que los manufacturó recuperó la serie que se conserva en la Sala de Cabildos que hoy pertenece a las oficinas del Gobierno de la Ciudad de México y que antiguamente era el Ayuntamiento. Además, los tres últimos retratos son posteriores a la obra, pues se añadieron en el siglo XIX cuando se estaba reuniendo el material de Diego García Panes para su inventario, sólo que las láminas añadidas mantienen las características de la serie que pertenecía al Palacio de los Virreyes y que hoy los conserva el Museo de Chapultepec, en la Ciudad de México.

Información relevante que pudimos aportar sobre el manuscrito de García Panes está relacionada con su fortuna. A través del documento BN FR ABN Carpeta 88, exp. 2333, que conserva la Biblioteca Nacional de México y donde se testifica el intercambio de cinco volúmenes de Diego García por material de Boturini, pudimos reconocer que, en 1919, llegaron los libros que contienen el texto. Por su parte, los volúmenes de láminas pudieron ingresar entre 1860 y 1918; la encuadernación, además, nos permitió reconocer que éstas fueron reunidas en volúmenes entre 1886 y 1910 en el taller de Ireneo Paz.

Ahora bien, queremos cerrar con la idea de los manuscritos como precursores del libro de artista. Las características materiales, formales y temáticas de los dos manuscritos estudiados nos sugieren que sus autores conciben estos objetos bibliográficos como obras totales (independientemente de que la de García Panes se halle inconclusa y que posiblemente tenga dos manos). El empleo de soportes de alto gramaje y colorantes, la inclusión de introducción, índices y referencias al lector, así como las escasas enmiendas que hay a lo largo de las obras, apoyan la hipótesis.

Hemos dicho ya que Armando Petrucci y Roger Chartier consideran que los manuscritos después de la imprenta fueron en su mayoría documentos sin muchas pretensiones, como libretos teatrales, borradores para imprenta o materiales clandestinos; o bien como libros fastuosos en los que participaban varios profesionales. La idea de esta nueva categoría de libros manuscritos que aquí se

propone tiene que ver con la activa participación de sus autores, donde —además del contenido temático propiamente dicho, que puede o no ser original— ellos consideran el proceso creativo y los materiales utilizados como parte indisoluble de la obra. Existe una necesidad de controlar el producto, su lectura es restringida a públicos selectos, son cuidadosos en la manufactura y guardan con celo los ejemplares que la conforman. Estos manuscritos, además, intentan emular a los impresos, y por eso contienen uno o varios de los siguientes elementos: portada, introducción, prólogos, preliminares, advertencias al lector, índices y láminas. La letra es cuidada y pocos son los errores que se encuentran y son corregidos con disimulo; las imágenes incluidas no son meras ilustraciones del texto, sino que lo acompañan, o incluso mantienen un discurso propio.

Evidentemente, esta categoría que intentamos configurar no es inamovible ni claramente diferenciada, pero se relaciona con el concepto moderno de autor y no de artesano o copista medieval, de la enseñanza del dibujo fuera de los talleres, con las cartillas o en las academias, y sus autores se imbuyen en este ambiente dieciochesco que ven en el libro un vehículo adecuado para representar sus ideas de avanzada, sus inquietudes plásticas y su necesidad de comunicación. Es probable que no todos ellos tuvieran una claridad en estos supuestos, es decir, no es que se estuviera buscando un objeto artístico desde el inicio o con evidente consciencia de ello, pero eso no quita que los libros fueran producto de ese proceso histórico que se inició en el siglo XVIII y que se logró inscribir explícitamente cuando llegaron las vanguardias.

Esta categoría, entonces, viene a establecer un puente entre la manera tradicional de hacer y entender el libro manuscrito antes de la imprenta y el libro de las vanguardias como objetos de arte. Es el libro autógrafo ilustrado. Es un libro bien hecho, único y con firma.

En el caso de Pedro Alonso O'Crouley podemos sugerir que su manuscrito se aproxima a la idea del libro-objeto, es decir, que puede ser expuesto en una galería. El gaditano tenía una rica colección de minerales, monedas y cuadros; su libro formaba parte de ese gabinete.

El trabajo de Diego García Panes, por su parte, requirió una ardua labor y la búsqueda incansable de recursos para terminarla; nunca fue un requerimiento oficial de su labor político-administrativa, sino un producto de sus inquietudes plásticas; en otras palabras, es totalmente una historia ilustrada parecida a una serie pictórica o como lo es hoy una novela ilustrada o un cómic.

Por último, debemos señalar que los libros no sólo contienen información al decodificar el aparato icónico-textual, sino que su riqueza también radica en la encuadernación, donde podemos ver los cambios artísticos de la época, en el soporte que sugiere rutas comerciales y económicas o en la fortuna del manuscrito donde podemos rastrear prácticamente los procesos históricos presentes,

como ocurrió con el *Theatro de la Nueva España*. Allí pudimos constatar los diversos recintos en que se encontró, lo cual coincide con los movimientos del México posrevolucionario.

Como decíamos arriba, quedan abiertas cuestiones que se pueden seguir trabajando sobre los libros manuscritos. A continuación, queremos apuntar algunas que quedan pendientes.

Para el libro de la *Idea Compendiosa*, si bien es cierto que pudimos rastrear prácticamente el 87% de las fuentes textuales en que se basa O'Crouley, lo cierto es que quedaron pendientes 23 páginas que se relacionan con los temas dedicados a la virgen de Guadalupe, el listado de arzobispos, el texto sobre las frutas y algunas descripciones de animales, los nombres e idiomas de los indios, poesía mexicana y estado actual de los indios. Al menos los tres primeros temas son tópicos frecuentes en la literatura de la época; por ejemplo, la narración del mito guadalupano es del dominio público y su inclusión en los libros históricos es común; también se encuentra en Lorenzana y en Gemelli, aunque no los hemos considerado como fuente primaria por la diferencia de los datos presentes en unos y otro; también el listado de arzobispos lo hemos podido localizar en obras como el *Teatro mexicano* de Agustín de Vetancurt, donde la información presente coincide con la que recupera O'Crouley (Vetancurt, 1698: 23-27). Sin embargo, este listado llega hasta el año de 1698 cuando fue publicado el libro, mientras que la del gaditano incluye todavía la información de seis arzobispos más que debió salir de otra fuente.

Por otro lado, una tarea que dejamos pendiente y que podría ser interesante continuar en un futuro es la reconstrucción de los pliegos a partir de las filigranas de las láminas que se encuentran en el manuscrito O'Crouley. Recordemos que esa labor la han hecho en la Courtauld Gallery de Londres con los dibujos de Francisco de Goya, de tal suerte que se pudieron emparentar aquellos que se encontraban sueltos y reconstruir así el fascículo original. En el caso del gaditano, esta empresa nos permitiría saber las medidas del pliego original, la forma en que fue cortado y la correspondencia con cada lámina. Así podríamos intuir los distintos momentos de producción y emparentar las imágenes para determinar cuáles fueron hechas juntas.

Para el caso del *Theatro de Nueva España*, queda mucho por hacer. De entrada, sería pertinente la digitalización de la obra para su consulta, luego merecería una edición tal y como Diego García Panes la concibió, es decir, que en un mismo folio se tuviera la imagen y el texto explicativo; valdría la pena también acompañarlo de un aparato crítico sustancial, tareas que la Biblioteca Nacional de México podría llevar a cabo junto con los investigadores afines a la temática.

Asimismo, sería pertinente el estudio comparativo de toda la serie de los virreyes con la que se encuentra en la Sala de Cabildos e, incluso, con la que conserva el Castillo de Chapultepec. Para ello sería adecuado tomar en cuenta los préstamos formales, los materiales utilizados en cada una,

acotando paletas cromáticas y definiendo el uso y función a lo largo de su fortuna, entre otras cuestiones propias del análisis de la imagen.

Hasta aquí llega nuestra investigación que, si bien requirió tiempo y esfuerzo, también nos dejó aprendizaje y, sobre todo, un invaluable deleite. Esperamos con ello contribuir al estudio del libro manuscrito y la cultura libraria en general y, con ello, al conocimiento sobre la *Idea Compendiosa* y el *Theatro de Nueva España*, en particular.

Bibliografía

Abascal, J. M. (2012): “La arqueología en los “viajes literarios” por España en los tiempos de los Borbones”, en M. Almagro-Gorbea, ed., *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 53-69.

Acosta, J. (1608): *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, en casa de Alonso Martín.

Addison, J. (1795): *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas. Principalmente por la conexión que tienen con los poetas griegos y latinos*, Madrid, oficina de Plácido Barco López.

Alberola, A. y Die, R. (2017): “De ciencias y saberes a ambos lados del Atlántico: José Juan Santacilia, Antonio de Ulloa y la primera expedición científica a la América española en España y el continente americano en el siglo XVIII”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Asturias, Ediciones Trea, pp. 71-94.

Andueza, P. (2012): “La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(100), pp. 41-83. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2012.100.2327> [Consulta: 2 de febrero de 2021].

Anguiano, M. (2014): “Los modos de leer y ver a propósito de la imagen y su escritura”, en H. Alfaro y C. Pérez, coord., *El giro visual en bibliotecología: intersecciones de la información, la imagen y el conocimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 21-35. Disponible en: http://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/L79/1/giro_visual_bibliotecologia.pdf [Consulta: 5 de septiembre de 2020].

Antonio, T. [2004]: *El retrato español: del Greco a Picasso*, [Madrid], Museo Nacional del Prado.

Aschmann, H. (1966): *The natural & Human history of Baja California from manuscripts by Jesuit Missionaries*, Los Angeles, Dawson's Book Shop.

Balil, A. (1961): “El libro ilustrado en el mundo clásico”, *Estudio clásicos*, 6(34), pp. 269-298.

Balmaceda, J.C. [2005]: *La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española*, [Málaga], Acosta del autor, pp. 304-310.

Bandrés, M. (2002): *La moda en la pintura: Velázquez: usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.

Barnades, M. (1767): *Principios de botánica sacados de los mejores escritores y puestos en lengua castellana*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto.

- Barrera, N.A. (2014): *La vida cotidiana de una lega mística del convento de Santa Rosa de Lima de la Puebla de los Ángeles*, Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Barthes, R. (1967): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- Bartolomé, G. (1991): *Jaque mate al obispo virrey: siglo y medio de sátiras y libelos contra Don Juan de Palafox y Mendoza*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Basanta, J. L. (2000): *Marcas de Agua en documentos de los archivos de Galicia. Siglo XVIII*, tomo V, [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Baxandall, M. (1989): *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume.
- (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bellin, N. (1764): *Le Petit Atlas maritime. Recueil de cartes et plans des quatre parties du monde. Second Volume contenant l’Amérique Méridionale et ses Details*, [París, Chez M. Bellin].
- Bernabéu, S. (2010): “Pedro Alonso de O’Crouley y O’Donnell (1740-1817) y el descubrimiento ilustrado de México”, en *Irlanda y el Atlántico ibérico: movilidad, participación e intercambio cultural (1580-1823)*, Valencia, Albatros Ediciones, pp. 225-241. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/79277> [Consulta 12 de enero de 2019].
- Bernstein Consortium (n.d.): *The memory of paper*. Disponible en: http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start.disp [Consulta: 3 de julio de 2020].
- Bleichmar, D. (2016): *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Bordejé, F. (1991): “Cartografía y navegación española en el siglo XVIII”, *Militaria. Revista de cultura militar*, (3), pp. 37-52. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/MILT/issue/view/MILT919111> [Consulta: 30 de octubre de 2020].
- Borges, J. L. (1984): *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Boturini, L. (1746): *Idea de una nueva historia general de la America septentrional: fundada sobre material copioso de figuras, symbolos, caracteres y geroglíficos, cantares y manuscritos de autores indios, ultimamente descubiertos*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga.

Bowen, E. (1747): *A complete systeme of geography. Being a Description of All the Countries, Islands, Cities, Chief Towns, Harbours, Lakes, and Rivers, Mountains, Mines, &c. of the Known World*, London, William Innys.

Brading, D. (2017): *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica. Edición electrónica.

Britannica (2020): *The Editors of Encyclopaedia. "Benjamin West"*. Disponible en: <https://www.britannica.com/biography/Benjamin-West> [Consulta: 26 de marzo de 2020].

Brito, B. y G. Gutiérrez (2020): *Proyecto Códice Mendoza*. Disponible en: <https://codicemendoza.inah.gob.mx/html/proyecto.php?lang=spanish> [Consultado: 26 de marzo de 2020].

Brown, M. (2020): *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. Disponible en: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/GlossC.asp> [Consultado: 31 de octubre de 2018].

Bru, J. B. (1784): *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de historia Natural de Madrid, con una descripción individual de cada uno*, Madrid, Imprenta de Andrés de Soto.

Buisseret, D. (2000): "Presentación", en H. Mendoza, ed., *México a través de los mapas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, pp. 11-14.

Burrus, E. J. (1967): *Ducrue's account of the expulsion of the jesuits from Lower California (1767-1769)*, Roma, Jesuit Historical Institute.

Cabezas, L. [1992]: "La Revolución del arte del dibujo", en J. Gómez, ed., *El dibujo: belleza, razón, orden y artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 99-118.

Cabrera, L. (2014): "Visiones del arte británico. William Blake (Londres 1757-1827) y el arte victoriano", *Temas de estética y arte*, (28), pp. 145-164. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartes Sevilla.com/wp-content/uploads/2017/01/LOURDES-CABRERA-1.pdf> [Consulta: 1 de abril de 2020].

Cabrera, M. (1756): *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, México, Imprenta del Real Colegio de San Ildefonso.

Calvo, J. (2016) "De la traza de monte a la geometría descriptiva. La doble proyección ortogonal en la ingeniería militar, de la Edad Media a la Ilustración" en A. Cámara, ed., *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 45-67.

Calvo, T. (2010): “Ciencia, cultura y política ilustrada (Nueva España y otras partes)”, en García, C., *Las Reformas borbónicas 1750-1808*, México, Fondo de Cultura Económica. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/110013> [Consulta: 15 de octubre de 2020].

Cambiaso, N. (1830): *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz, tomo II*, Madrid, Imprenta de la viuda de Villalpando.

Cañizares-Esguerra, J. (2010): “Capítulo III. La Ilustración”, en A. Meyer y P. Pérez, eds., *Los amerindios en la narrativa occidental*, Madrid, Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Alcalá, pp. 149-172.

Capel, H.; Sánchez, J.E.; Moncada, O. (1988) *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona; Serbal; Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Carvajal, H. (2009): *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos XI-XIV) estudio iconográfico y codicológico*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Castelló, T. (1998): “La indumentaria de las castas del mestizaje”, *Revista Artes de México. La Pintura de castas*, (8), pp. 73-80.

Catesby, M. (1771): *The natural history of Carolina, Florida, and, the Bahama Islands. Tomo 1*, London, Benjamin White.

----- (1763): *Hortus Britanno-Americanus: or, a curious collection of trees and shrubs, the produce of the British Colonies in Northamerica; adapted to the soil and climate of England*, London, W. Richardson y S, Clark.

Castro, C. (1996): “Campomanes, un ilustrado en el Consejo de Castilla”, *Revista de Historia Económica=Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 14(2), pp. 457-474. Disponible en: [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/2016/RHE-1996-XIV-2-](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/2016/RHE-1996-XIV-2-DeCastro.pdf?%3bjsessionid=CDCB1CFE9CEF12169EB3E01927D17E17?sequence=1)

[DeCastro.pdf?%3bjsessionid=CDCB1CFE9CEF12169EB3E01927D17E17?sequence=1](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/2016/RHE-1996-XIV-2-DeCastro.pdf?%3bjsessionid=CDCB1CFE9CEF12169EB3E01927D17E17?sequence=1) [Consulta: 17 de diciembre de 2020].

Castro, M.A. (2019): “Introducción. El legado de José María Vigil”, en *José María Vigil: A cien años de su muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://www.iib.unam.mx/files/iib/libros-electronicos/JoseMariaVigil_cienaosmuerte.pdf [Consulta: 29 de noviembre de 2020].

Ceñal, R. (1952): “Emmanuel Maignan: su vida, su obra, su influencia”, *Revista de estudios políticos*, (66), pp. 11-150. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1166/A/1952> [Consulta: 7 de mayo de 2020].

Chappe, J. (1772): *Voyage en Californie pour l'observation du passage de Vénus sur le disque du soleil, le 3 juin 1769*, París, Chez Charles-Antoine Jombert.

Chappe, J. y J. Cassini (1778): *A voyage to California, to observe the transit of Venus. With an historical description of the authors' route through Mexico, and the Natural History of that province. Also a voyage to Newfoundland and Sallee*, London, Imprenta de Edward and Charles Dilly.

Chartier, R. (2018): *Bibliotecas y librerías: entre herencia y futuro*, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América y el Caribe.

----- (2006): "Materialidad del texto, textualidad del libro", *Orbis Tertius*. 11(12), pp. 1-15. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf [Consultado: 1 de noviembre de 2018].

----- (2001): "El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones", en M. Peña, P. Ruiz y J. Solana, eds., *La cultura del libro en la Edad moderna: Andalucía y América*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 21-35.

Churchill, W. (1990): *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Nieuwkoop, De Graaf.

----- (1985): *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Nieuwkoop, De Graaf.

Cisneros, G.A. (1995): *Diego García Panes y Abellan. Un ingeniero militar en la historia indiana*, Tesis de licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México.

Colom, A y B. Sureda (2013): *Memoria sobre educación pública o sea, tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Coltellini, M. (1763): *Gazzettiere americano: contenente un distinto ragguaglio di tutte le parti del Nuovo Mondo della loro situazione, clima, terreno, prodotti, stato antico e moderno, mercier, manufatture, e commercio: con una esatta descrizione della cita, piazze, porto, bajé, fumo, lago, montarme, paso e fortificazioni...in América, tomo 1 al 3*, Livorno, Imprenta del autor.

Consag, F. (2005): *Carta del P. Fernando Consag de la Compañía de Jesús Visitador de las Misiones de California a los Padres Superiores de esta Provincia de Nueva España*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.

Costa, M. (2008): "Expediciones botánicas, Linneo y ordenación de la biodiversidad", *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, (10), pp. 73-82. Disponible en: http://amciencias.com/files/boletin_10-2008.pdf [Consulta: 7 de mayo de 2020].

Crespo, A. (2001): *Entre Cádiz y los Países Bajos. Una comunidad mercantil en la ciudad de la ilustración*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Cádiz.

Crespo, A. y A. Fernández. (2011): “¿Cartografía antigua o Cartografía histórica?”, *Estudios geográficos*, 72(271), pp. 403-420. Disponible en: <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/347/346> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

Crespo, B. (2014): “El Libro de Artista de ayer a hoy: Seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), pp. 215-232. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41347 [Consulta: 11 de diciembre de 2019].

----- (2010): “El Libro-Arte: clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), pp. 9-26. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A> [Consulta: 11 de diciembre de 2019].

Curiel, G. (2006): “Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México”, *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel01.html [Consultado: 2 de abril de 2020].

DaCosta, T. (2004): *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

Dampier, W. (1697): *A new voyage round the world. Describing particularly, the isthmus of America, several coasts and islands in the West Indies, the isles of Cape Verd, the passage by Terra del Fuego, the South Sea coasts of Chili, Peru, and Mexico; the isle of Guam one of the Ladrones, Mindanao, and other Philippine and East India Islands near Cambodia, China, Formosa, Luconia, Celebes, &c. New Holland, Sumatra, Nicobar Isles, the Cape of Good Hope, and santa Hellena*, London, James Knapton.

----- (1700): *Voyages and descriptions. Vol. II. In three parts*, London, James Knapton.

----- (1703): *A voyage to New Hollans, &c. In the Year, 1699*, London, James Knapton.

Darnton, R. (2010): *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Díaz-Trechelo, M. L. (1994): “Vida y obra de Diego García Panes”, en *Diario particular del camino que sigue un virrey de México*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo; Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, pp. 17-59.

----- (1966): “Diego García Panes. Un autor olvidado”, *Anuario de Estudios Americanos*, XXII, pp. 723-755. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/99636> [Consulta: 9 de septiembre de 2020].

Diez, J. M y M.E. Chanampa (2016): “Perspectivas de la Cartografía Social, experiencias entre extensión, investigación social”, *Revista+E versión digital*, (6), pp. 84-94. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/extension.v6i6.Ene-Dic> [Consulta: 11 de febrero de 2021].

Enciso, L. M. (2003) “Campomanes y los libros”, en G., Anes, ed., *Campomanes en su II Centenario*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 307-358.

Encyclopaedia Britannica. A dictionary of arts, sciences, literature and general information (1910): vol. III, New York, The Encyclopaedia Britannica Company.

Escalona, H. (2016): *Rojo profundo: grana cochinilla y conflicto en la jurisdicción de Nexapa, Nueva España, siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Espinoza, A. (2003): *José Antonio de Villaseñor y Sánchez 1703-1759*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Fairbairn, J. (1911): *Fairbairn's crests of the leading families in Great Britain and Ireland and their kindred in other lands*, Nueva York, Heraldic Publishing Company.

Fernández, J. (1776): [*Apuntes sobre dibujo y arquitectura*] *Apuntaciones que a echo para su régimen*, Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional de España, Sig. MSS.13694.

Fernández, L. (2010): *Los manuscritos científicos del Scriptorium de Alfonso X estudio codicológico y artístico*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Fernández, M. (1994): *Los calendarios mexicanos*, México, Miguel Ángel Porrúa.

Fernández, S. (1701): *Los seis primeros libros, onze y doce de los Elementos Geométricos del famoso philosopho Euclides Megarense, Amplificados de Nuevas Demostraciones*, Bruselas, Lambert Marchant.

Ferreira, M. (2020): “El oficio de modelo para el dibujo del natural en la Real Academia de San Fernando entre 1752 y 1782”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*, Vol. 32, pp. 73-95. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/120/A/2020> [Consulta: 15 de enero de 2020].

Flor, F. (1995): *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

Franco, M.P. (2015): *Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración. Estudios de caso: la colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Galera, P. (2018): "...Obra del mejor gusto en la Architectura. El Sagrario de la Catedral de Jaén", en M. Beltrán y C. Pérez-Marín, eds., *Ventura Rodríguez arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, pp. 370-376.

Gálvez, J. (2002): *Informe del Marqués de Sonora al Virrey Don Antonio Bucarely y Ursúa*. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/reader.action?docID=3226325> [Consulta: 4 de septiembre de 2020].

----- (1771): *Informe que en virtud de Real Orden de 24 de Mayo de este año hizo el ilustrísimo Señor Visitador general con José de Galvez, al Excelentísimo señor Virrey Don Antonio Maria Bucareli, del Estado de los graves asuntos que tubo a su cargo, dividida en quatro partes*, Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional de España, Sig. 10390.

Gamboa, F. (17001-1900): *Papeles referentes a la administración de México en los siglos XVIII-XIX Volumen I*, Manuscrito no publicado. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011261&page=1> [Consulta: 13 de octubre de 2020].

Gámez, P. (2009): *El rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*, Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

García, C. (2010): "Re-formar la Iglesia novohispana", en C. García, ed., *Las Reformas borbónicas 1750-1808*. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/110013> [Consulta 15 de octubre de 2020].

García, D. (1994): *Diario particular del camino que sigue un virrey de México*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo; Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

----- (1992): *Descripción de los caminos que desde la plaza de Veracruz se dirigen a México por distintos rumbos*, [Madrid], Biblioteca Nacional de España, Banco Santander de Negocios.

----- (s.f.): *Theatro de Nueva España en su Gentilismo y Conquista*, Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional de México, Sig. MSS 1880Bis T.2; 1882 BIS T.3; 1881 T.4; 1882 T.5; 1883 T.6; 1876; 1877; 1878; 1879; 1880.

----- (2018): "Las representaciones geográficas de la archidiócesis de México en tiempos del arzobispo Lorenzana (1766-1772)", *Estudios de Historia Novohispana*, (59), pp. 26-73. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/63115/61640> [Consulta: 29 de abril de 2020].

García, J. M. (2019): "El proceso cartográfico de la reforma parroquial del arzobispo Lorenzana: propuestas planimétricas de José Antonio de Alzate y recreación ilustrada de la ciudad de México

(1767-1772)", *Historia Mexicana. El Colegio de México*, 68(3), pp. 1001-1073. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i3.3810> [Consulta: 2 de abril de 2020].

García, M. (1997): "La ilustración en la estructura interna del libro: libros ilustrados del siglo XVIII en la Biblioteca Menéndez Pelayo", *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, (4), pp. 79-95. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1534/A/1997> [Consulta: 2 de septiembre de 2020].

García, M. C. (1989): *Las Castas Mexicanas: Un género pictórico americano*, [Milán], Olivetti.

García, P. (2014): "Conformidad, continuidad y originalidad de las obras de Fernando de Alva Ixtlixóchtli", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (769-770), pp. 89-103. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/371122> [Consulta 18 de noviembre de 2020].

García-Baquero, G. (1986): *Andalucía y la carrera de indias (1492-1824)*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.

Gemelli, F. (1976): *Viaje a la Nueva España*, México, Dirección General de Publicaciones Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (1728): *Giro del mondo. Tomo sexto. Nella Nuova Spagna*, Venecia, Sebastiano Coleti.

Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Giménez, M.; San Andrés, M. y J.M. de la Roja (2009): "El color y su significado en los documentos cartográficos del Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII", *Ge-conservación*, (0), 141-160. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5056080> [Consulta: 15 de diciembre de 2020].

Ginzburg, C. (2014): *El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, Colombia, Ediciones desde abajo.

----- (2008): *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.

Gizzo, L. (2018): "Imágenes de la revolución heterogénea. Tensiones entre texto e imagen en The Marriage of Heaven and Hell de William Blake", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudio del siglo XVIII*, (24), pp. 619-635. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6756846> [Consulta: 12 de junio de 2020].

Gómez, C. (1779): *Instrucción sobre el modo mas seguro y económico de transportar plantas vivas por mar y tierra a los paises mas distantes ilustrada con láminas. Añádese el método de desecar las plantas para formar herbarios*, Madrid, Joaquín Ibarra.

- Gómez-Centurion, C. (2009): “Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la “Ménagerie” real durante el siglo XVIII”, *Anuario de estudios americanos*, 66(2), pp. 181-211. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3131744> [Consulta: 11 de marzo de 2020].
- Gómez-Menor, J. C. (1985): “El doctor Francisco Hernández, protomédico general en Indias y otras noticias sobre médicos toledanos del siglo XVI”, *Anales toledanos*, (21), pp. 77-92. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3961369> [Consulta: 1 de junio de 2020].
- González, C. E. (2017): *Ireneo Paz: editor y constructor de La Patria (1877)*, Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Grajales, A. G. (2007): *Estudio sociodemográfico de la Puebla de los Ángeles a fines de siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Gual, M. (2021): *Vocabulario del comercio medieval*. Disponible en: <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15941/vara> [Consulta: 15 de marzo de 2021].
- Guillén, J. (2006): “Cronobiografía de Jorge Juan”, *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”*, (51), pp. 246-257. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querry=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=Cronobiograf%C3%ADa+de+Jorge+Juan+ [Consulta: 10 de marzo de 2021].
- Harley, J. B. (2001): *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- Haro, M. (2016): “Texto e ilustraciones en el libro medieval”, *Revista de Poética Medieval*, (30), pp. 11-22. Disponible en: DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2016.30.0> [Consulta: 8 de abril de 2020].
- Hart, A. (2009): *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Haskell, F. (1987): *El laborioso nacimiento del libro de arte*, Navarra, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte.
- Heawood, E. (2003): *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, Culver City, Krown & Spellman.
- Hernández, F. (2006): “El Discurso Ilustrado en la cartografía de Ignacio de Castera”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 10 (218), pp. s/p. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-79.htm> [Consulta: 28 de marzo de 2020].
- Herrera, A. (1725-1730): *Historia general de las Indias occidentales*, Madrid, Imprenta Real de Nicolás Rodríguez Franco.
- Hidalgo, D. (1844): *Boletín bibliográfico español y extranjero tomo IV*, Madrid, Imprenta de Hidalgo.

International Cartographic Association (2021): *The Association. Definitions*. Disponible en <https://icaci.org/mission/> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]

Instituto Geográfico Nacional y Universidad Politécnica de Madrid (2017): *Conceptos Cartográficos*. Disponible en: <https://archive.org/details/2010ConceptosCartograficos/page/n1/mode/2up> [Consultado: 30 de marzo de 2020].

Isaurralde, M., (2018): *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano*, Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Jovellanos, G. (1845-1846): *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado.

Kaufmann, T. (2004): *Toward a Geography of Art*, Chicago, London, University of Chicago Press.

Katzew, I. (2004): *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner.

Lafuente, R. (1992): *Un mundo poco visible: Imprenta y Bibliotecas en México durante el Siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lanzarote, J. M. (2019): *Valentín Carderera (1796-1880): dibujante, coleccionista y viajero romántico*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Lara, C. (2006): *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Analecta Malacitana.

Le-Goff, J. (2014): *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Linneo, C. (1751): *Philosophia Botanica in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum*, Stockholmiae, Godofr Kiesewetter.

Lluís, J. (2003): “La Ilustración y la Historia de las Ciencias”, en J. Lluís; J. Moscoso y J. Pimentel, eds., *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 69-87.

López, A. y C. Manso Porto (2006): *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia.

López, T. (1758): *Atlas Geográfico de la América Septentrional y Meridional*, Madrid, Antonio Sanz Plazuela.

Lorenzana, F. A. (1770): *Historia de Nueva España escrita por su esclarecido conquistador, Hernan Cortes*, México, Imprenta del Superior Gobierno de José Antonio de Hegal.

- Maffei, G. y J. Maderuelo (2014): *¿Qué es un libro de artista?*, Santander, Ediciones La Bahía.
- Manso, C. (2012): “Geografía y cartografía histórica de Hispania”, en M. Almagro-Gorbea y J. Maier, eds., *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 173-196.
- Martín, F.; Cepas, A. y A. Canto (2004): *Archivo del Gabinete Numario: catálogo e índices*, Madrid, Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.
- Martínez, C. (2015): “Usos del pasado y confiabilidad de las fuentes: Antoine- Joseph Pernety y la disputa sobre la naturaleza de América en el siglo XVIII”, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 5(2), pp. 1-35. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1449> [Consulta: 6 de julio de 2020].
- Martínez, R. (2010): “Los indios de México y la modernización borbónica”, en C. García, ed., *Las Reformas borbónicas 1750-1808*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 19-69. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/110013> [Consulta: 15 de octubre de 2020].
- Matilla, J. M. y M. Mena (2018): *Francisco de Goya (1746-1828). Dibujos: catálogo razonado. Volumen II 1771-1792*, Madrid, Fundación Botín, Museo Nacional del Prado.
- Mendoza, H. (2000): *México a través de los mapas*. Disponible en: <http://www.publicaciones.igg.unam.mx/index.php/ig/catalog/view/58/56/171-1> [Consultado: 23 de noviembre de 2019].
- Millán, J.M (2016): *De Irlanda a Cádiz: un viaje entre dos orillas*, Trabajo fin de grado inédito, Universitas Malacitana, Málaga.
- Millar, A.; Tonson, J. y R. Tonson (1762): *The American gazetter: Containing a distinct account of all the parts of the New World*, London, A. Millar and J. & R. Tonson.
- Moncada, J. O. (1993): *Ingenieros militares en Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morán, M. y F. Checa (1985): *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra Ensayos Arte.
- Moreno, J. (2017): *Ventura Rodríguez. Un arquitecto en la Ilustración*, Madrid, Anexos.
- Morgado, A. (2011): “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias”, *Cuadernos de historia moderna*, (36), pp. 67-88. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/issue/view/2161> [Consulta 28 de septiembre de 2020].

Mues, P. (2008): *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte.

Muñoz, A. (2016) “Instrumentos, métodos de elaboración y sistemas de representación del proyecto de fortificación entre los siglos XVI y XVIII”, en A. Cámara, ed., *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 17-43.

Muñoz, J. M. (2016) “Urgencias cartográficas militares en la España de la primera mitad del siglo XVIII. Ordenanza de ingenieros y Academia de Matemáticas”, en A. Cámara, ed., *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 91-118.

----- (2015): *Jorge Próspero Verboom: ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.

----- (2015a): “El dibujante ingeniero hacia la universalidad de la dualidad arte/técnica en la cartografía militar del siglo XVIII”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, (14), pp. 55-79. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5852729> [Consulta 18 de enero de 2021].

Muzerelle, D. (2002): *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Disponible en: <http://www.palaeographia.org/vocabulaire/pages/vocab2.htm> [Consulta: 7 de abril de 2021].

----- (1991): “Evolution et tendances actuelles de la recherche codicologique”, *Historia. Instituciones. Documentos*, (18), pp. 347-374. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HID/article/view/5885> [Consulta: 15 de junio de 2020].

Navarro, S. (2017): *El artificio de las castas y la verdad de la pintura; la serie de Miguel Cabrera*, Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Nieto, G. (2008): *José Celestino Mutis (1732-1808) Naturaleza y Arte en el Nuevo Reyno de Granada*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Nieto, M. (2000): *Remedios para el Imperio. Historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Núñez, L. (2015): “Las exploraciones oceánicas españolas del siglo XVIII y los envíos de plantas y animales desde América”, en M. de Beni, ed., *De los descubrimientos a la taxonomía. La botánica y la zoología en la lengua española del Renacimiento a la Ilustración*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6090426> [Consulta: 7 de octubre de 2020].

Núñez, R. (2012): “El poder de los mapas”, *Estudios geográficos*, 73(273), pp. 581-598. Disponible en: <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/383/383> [Consulta: 9 de marzo de 2020].

O’Crouley, P.A. (1975): *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España*, Ciudad de México, Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana.

----- (1972): *A Description of the kingdom of New Spain*, Dublín, Allen Figgis.

----- (1774): *Idea Compendiosa del Reyno de Nueva España*, Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional de España, Sig. MSS 4532.

Ordenanza e instruccion para la enseñanza de las Mathematicas en la Real, y Militar Academia, que se ha establecido en Barcelona, y las que en adelante se formaren, en que se declara el pie sobre que deberán subsistir: lo que se ha de enseñar en ellas, las partes que han de concurrir en los sugetos para ser admitidos y los premios, y ascensos con que se les remunerará à los que se distinguieren por su aplicación (1739), Madrid, Por Antonio Marin.

Orellana, M. (1998): “La fiebre de la imagen en la pintura de castas”, *Revista Artes de México. La Pintura de castas*, (8), pp-51-59.

Ortega, J.; Baltasar J. A.; Fluvía, F. J.; López, J.; Kino, E; Konsag, F.; Calvo, T. y J. Jauregui (1996): *Apostólicos afanes de la compañía de Jesús en su provincia de México*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Ortega, R. [1992]: “El aprendizaje de los operarios en el siglo XVIII español”, en J. Gómez, ed., *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 245-259.

Osorio, I.; Llanes, L. y B. Berenzón (1992): “Biblioteca Nacional de México”, *Boletín de la ANABAD* 42(3-4) p. 279-301.

Pacheco, F. (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que han auido en ella, asi antiguos como modernos, del dibujo y colorido; dl pintar el temple, al óleo, de la iluminación, y estofado, del pintar al fresco, de las encaraciones, de polimento y de mate, del dorado, bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simon Faxardo.

Paladini, A. (1989): “Cartografía militar española de Indias”, *Militaria. Revista de cultura Militar*, (1), pp. 57-89. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=909660> [Consulta: 7 de enero de 2021].

Palau, A. (1778): *Explicación de la filosofía, y fundamentos botánicos de Linneo, con lo que se aclaran y entienden facilmente las instituciones botánicas de Tournnefort*, Madrid, Antonio de Sancha.

Panofsky, E. (1989): *Estudios sobre iconología*, Barcelona, Alianza.

- Pardo, T. y M. L. López (1993): *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de indias (1493-1553)*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la ciencia, Universitat de València.
- Paz, J. (1992): *Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Pedraza, M. J.; Clemente, Y. y F. de los Reyes (2003): *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- Pedro, A. de (2006): “Pedro Rodríguez de Campomanes y el *Discurso sobre la educación popular*”, *Cuadernos dieciochistas*, (7), pp. 197-217. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554426> [Consulta: 22 de noviembre de 2020].
- Pérez, A. E. (1992): “La estampa como modelo”, en J. Gómez, ed., *El dibujo. Belleza, razón, orden y arteficio*, Zaragoza: Diputación; Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 77-97.
- Pérez, G. (1997): “El papel en la expedición del Nuevo Reino de Granada”, en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del papel en España*, Cuenca, Diputación de Cuenca, pp. 81-101.
- Petrucci, A. (2011): *Libros, escrituras y bibliotecas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pimentel, J. (2003): *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Pita, M. S. (2011): “La labor docente en centros civiles de los ingenieros militares, en la España del siglo XVIII”, *Anales de historia del arte*, Extra (1), pp. 413-429. Disponible en: DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37472 [Consulta: 6 de mayo de 2020].
- Plumier, C. (1703): *Nova plantarum americanarum genera*, Paris, Joannem Boudot.
- (1693): *Description des plantes de l’Amerique: avec leurs figures*, Paris, Imprimerie Reale.
- Ponz, A. (1794): *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de D. Ioakin Ibarra.
- Prévost, A. (1781): *Historia general de los viages o Nueva Colección de todas las relaciones de los que se han hecho por mar y tierra y se han publicado hasta ahora en diferentes lenguas de todas las naciones conocidas*, Tomo 22, Madrid, Imprenta del Consejo de Indias.
- Puerta, R. (2006): *La segunda piel: historia del traje en España del siglo XVI al XIX*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Puig-Samper, M.A. (2015): “Las expediciones científicas a la América hispana en la primera mitad del siglo XVIII”, en A. Alberola; C. Mas y R. Die, eds., *Jorge Juan Santacilia en la España de la*

- Ilustración*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/274566122_Las_expediciones_a_la_America_hispana_en_la_primera_mitad_del_siglo_XVIII [Consultado: 4 de septiembre de 2020].
- Purchas, S. (1905): *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes. Contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and others*, Glasgow, volúmen XV, James MacLehose and sons, Glasgow University.
- Quer, J. (1762): *Flora española o historia de las plantas que se crían en España, tomo 2*, Madrid, Joachin Ibarra.
- Rabadán, R. (1992): “De la Ilustración al Romanticismo: los O’Crowley”, *Livius*, (1), pp. 243-256. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=171182> [Consulta: 3 de diciembre de 2019].
- Real Academia de la Historia (1805): *Memorias de la Real Academia de la Historia Tomo IV*, Madrid, Imprenta de I. Sancha.
- Real Academia de la Historia (1821): *Memorias de la Real Academia de la Historia Tomo VI*, Madrid, Imprenta de I. Sancha.
- Real Academia Española (2021): *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consulta 10 de abril de 2021].
- Reyes, F. (2005): “El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomía”, *Ayer*, (58), pp. 35-56. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1234827> [Consulta: 12 de noviembre de 2019]
- Rodríguez, I. (2003): *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume.
- Rodríguez, P. (1774): *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, Sancha.
- Rojas, J.L. (1995): “Los libros pictográficos de tributos: Códice Mendoza y Matrícula de Tributos”, *Estudios de Historia Social y Económica de América*, (12), pp. 651-662. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=121002> [Consulta: 7 de abril de 2020].
- Ross, K. (1985): *El Códice Mendoza. Un inestimable manuscrito azteca*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rubial, A. (2000): “¿Historia “literaria” versus historia “académica”?”, en F. Navarrete, ed., *El historiador frente a la historia*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 41-60.

Rückert P.; Pérez, C. y E. Wenger (2011): *Cabeza de Buey y Sirena. La Historia del Papel y las Filigranas desde el Medioevo hasta la Modernidad*, Stuttgart; Valencia; Viena, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv.

Ruiz, E. (2015, 10, 23) “La erudición clásica de Francisco Eduardo Tresguerras”, trabajo presentado en *Simposio Internacional. La Biblioteca de la Academia de San Carlos*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (2004): *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Madrid, Instituto de historia del Libro y de la Lectura.

----- (2002): *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

----- (1988): *Manual de codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Ruiz, V. M. (2000): “La faz del terreno. Planos locales y regionales, siglos XVII- XVIII”, en H. Mendoza, ed., *México a través de los mapas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, pp.33-69.

Salgado, S. (2004): *Libros de coro conservados por la Biblioteca Nacional de México: aportaciones a la iluminación de manuscritos novohispanos del siglo XVII y XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

San Vicente, J. M (1768): *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*, Cádiz, En la imprenta de Francisco Rioja y Gamboa.

Sánchez, M. (1995): *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arcos.

Sebastián, S. (1995): *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

Serralta, F. (1986): “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Críticon*, (34) pp. 51-157. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1615/A/1986> [Consulta: 7 de mayo de 2020].

Siméon, R. (1981): *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, México, Siglo Veintiuno.

Sloane, H. (1707): *A voyage to the islands Madera, Barbados, Nieves, s. Christophers and Jamaica, with the natural history of the herbs and trees, four-footed beasts, fishes, birds, insects, reptiles &c. of the last of those islands tomo 1*, London, Hans Sloane.

Solache, G. (2019): “Los papeles y sus filigranas en el catálogo razonado de dibujos de Francisco de Goya (2018). Método de trabajo”, en *Asociación Hispánica de Historiadores del papel*. Actas XII Congreso

Internacional de Historia del Papel en la península Ibérica. Tomo II, Málaga, Rectorado de la Universidad de Málaga.

Solano, F. (1988): *Relaciones geográficas del arzobispado de México 1743 tomo 1*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia de América.

Solís, A. (1768): *Historia de la conquista de México, población y progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Mayoral.

St. Clair, E. M. (2000): “El obispo Palafox y la cuestión de los ritos chinos en el proceso de extinción de la Compañía de Jesús”, *Studia histórica. Historia moderna*, (22), pp. 145-170. Disponible en: https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/4862 [Consulta: 27 de noviembre de 2020].

Suárez, M. y C. Sánchez (2006): “Evolución de la producción y el comercio mundial de la grana cochinilla, siglos XVII-XIX”, *Revista de Indias*. 66(237), pp. 473-490. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revindias.2006.i237> [Consulta: 7 de mayo de 2020].

Tosca, T. V. (1727): *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias, mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad*, vol. 1 y 5, Valencia, Imprenta de Joseph García.

Toussaint, M. (1942): “Un documento acerca de Andrés de Islas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(8), pp. 77-78. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1942.8.280> [Consulta: 5 de enero de 2020].

Universidad de Murcia (2021): *Vocabulario del comercio medieval*. Disponible en: <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval> [Consulta: 2 de abril de 2019].

Valls, O. (1982): *La historia del papel en España Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosa.

Vázquez, L. E. (1992): *Un alzado porfirista se pronuncia: “Una historia para el pueblo” (Ireneo Paz y sus obras históricas literarias)*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Venegas, M. (1757): *Noticia de la California, y de su conquista temporal, y espiritual hasta el tiempo presente sacada de la Historia manuscrita formada en Mexico año de 1739*, vol. 3, Madrid, Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición.

Villaseñor, J. (1748): *Theatro Americano: descripción general de los Reynos y Provincias de la Nueva España, y sus jurisdicciones [...] dedicada al rey nuestro señor el señor D. Fernando VI*, Ciudad de México, Imprenta de la viuda de Joseph Bernardo de Hogal.

----- (1746): *Theatro Americano: descripción general de los Reynos y Provincias de la Nueva España, y sus jurisdicciones [...] dedicada a Fernando quinto*, Ciudad de México, Imprenta de la viuda de Joseph Bernardo de Hogal.

Vizuet, J. C. (2014): “El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y los libros (Autor, editor y coleccionista)”, *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, (48), pp. 587-613. Disponible en: <http://www.rcumariacristina.net:8080/ojs/index.php/AJEE/article/view/208> [Consulta: 8 mayo de 2020].

Voorn, H. (1985): *De papiermolens in de provincie Gelderland. Volumen 3 III*, Haarlem, Vereniging van Nederlandse Papier- en Kartonfabrieken.

----- (1960): *De papiermolens in de provincie Noord-Holland. Volumen 1*, Haarlem, Papierwereld.

Wagner, M. (2015): “Material”, en *Materiality*, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 26-30.

Wilson-Bareau, J.; Buck S. y K. Edmondson (2015): *Goya: the Witches and old women album: [exhibition, London, the Courtauld Gallery, 26 February-25 May 2015]*, London, The Courtauld Gallery.

Winterer, C. (2016): *American Enlightenments. Pursuing Happiness in the Age of Reason*, New Haven, London, Yale University Press.

Zafra, R (2019): “Emblemas doctrinales”, *MAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, (11), pp. 85-95. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/imago.11.16017> [Consulta: 12 de maro de 2020].

Archivos

Biblioteca Nacional de México BN FR ABN Carpeta 88 Exp. 2333.

Archivo General de la Nación, México, Intestados, vol. 178.

Índice de figuras y tablas en el texto

Figura 1. Círculo de la comunicación (Darnton, 2010: 122).	17
Figura 2. Tipos de plegado con sus respectivos nombres.	23
Figura 3. Tipos de encartes (Pedraza, 2003: 167).	24
Figura 4. William Blake, <i>The marriage of heaven and Hell</i> , 1793.	43
Tabla 1. Comparación entre los términos de Gemelli y Boturini.	74
Tabla 2. Fascículos.	83
Tabla 3. Listado de ilustraciones y viñetas.	86
Figura 5. Encuadernación. Biblioteca Digital Hispánica.	91
Figura 6. Guardas. Biblioteca Digital Hispánica.	91
Esquema 1. Composición de fascículos MS 4532.	92
Esquema 2. Composición de fascículos del MS 4532.	96
Esquema 3. Composición de fascículos MS 4532.	99
Figura 7. Filigrana Patrone.	104
Figura 8. Filigrana Fioretto S P B.	104
Figura 9. Filigrana Escudo de Génova.	105
Figura 10. Filigrana Flor de Estrasburgo.	106
Figura 11. Filigrana del león Pro Patria. Motivo tomado de la Biblioteca Real de Bélgica MS 14697.	107
Figura 12. Contramarca D & C Blauw.	107
Tabla 4. Fascículos, folios, filigrana, dibujo, anotación.	109
Figura 13. Pliego con marca y contramarca (Wilson-Bareu y Buck, 2015:64)	113
Figura 14. Cuatro dibujos colocados de acuerdo a la filigrana. (Wilson-Bareu y Buck, 2015: 65).	113
Figura 15. Detalle del folio 191, (O'Crouley, 1774: f. 191).	120
Figura 16. Casta, Andrés Islas 1774, óleo sobre lienzo, Museo de América.	120
Figura 17. Casta, Anónimo, óleo sobre cobre, Museo de América.	120
Tabla 5. Diferencias entre los nombres escritos en las láminas y los escritos en la tabla del texto.	126
Figura 18. <i>Mapa plano de la muy noble, leal e imperial Ciudad de México</i> , José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Sig. 908OYB725A.	134

Figura 19. <i>Plano de la Ymperial México</i> , José Antonio de Alzate, 1772.	135
Figura 20. <i>Ciudad de los Ángeles en Nueva España</i> , Francisco de la Rosa y José Nava. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Sig. chis.exp.m12v2.0024.	139
Figura 21. <i>La Nobilísima y muy Leal Ciudad de Los Ángeles</i> , José Mariano de Medina, 1754. Mapoteca Manuel Orozco y Berra.	140
Figura 22. Acapulco (Coltellini, 1763, vol. 1). Biblioteca Digital Hispánica.	144
Figura 23. Acapulco (Bellin, 1764). Biblioteca Digital Hispánica.	144
Figura 24. Veracruz (Coltellini, 1763: 177, vol. 3). University of Michigan.	144
Figura 25. Veracruz (Bellin, 1764). Biblioteca Digital Hispánica.	144
Figura 26. De arriba para abajo y de izquierda a derecha, Liquidambar, ciprés, tupeo de agua y tupelo (Catesby, 1763: fol. 8-9).	153
Figura 27. <i>Adiantum</i> o helecho (Sloane, 1707: s/f).	154
Figura 28. De los bulbos y raíces (Palau, 1778: 297). La lámina es idéntica a la de Linneo, 1751.	154
Figura 29. <i>Aloe</i> (Quer, 1762: s/f).	154
Figura 30. <i>Sapota</i> , abajo <i>Mamei</i> (Plumier, 1703: s/p).	155
Figura 31. <i>Vanila</i> (Plumier, 1703: s/p).	155
Figura 32. <i>Heliconia</i> , Gustavo Morales Lizcano, del taller de José Celestino Mutis.	155
Figura 33. <i>Muscapa rubra</i> y <i>platanus occidentais</i> (Catesby, 1771: s/p). Proyecto de digitalización Biblioteca Complutense.	159
Figura 34. <i>Aquila capite albo</i> (Catesby, 1771: s/p). Proyecto de digitalización Biblioteca Complutense.	160
Figura 35. Garza real (Coltellini, 1763, vol. 1).	163
Figura 36. Colibrí (Coltellini, 1763, vol. 1)	163
Figura 37. Zopilote (Coltellini, 1763, vol. 1)	164
Figura 38. Armadillo (Coltellini, 1763, vol. 1)	164
Figura 39. Viñeta. (O, Crouley, 1774: fol 164).	164
Figura 40. Viñeta (O'Crouley, 1774: fol. 173r).	164
Tabla 6. Comparación entre las traducciones de Gemelli y Fernández.	166
Figura 41. Calendario (Gemelli, 1728: s/p).	167
Figura 42. Calendario (Fernández, 1994: s/p).	168
Figura 43. <i>Gran Templo de México</i> (Lorenzana, 1770: s/p).	169

Figura 44. <i>Chimalpopoca y la conquista de Chalco y Tequixquiac</i> . Códice Mendoza, fol 4v. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford.	171
Figura 45. <i>Educación y casamiento</i> . Códice Mendoza, fol. 61r. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford.	171
Figura 46. <i>Productos y tributos</i> . Códice Mendoza, fol. 47r. Bodleian Libraries, Universidad de Oxford.	171
Figura 47. <i>Matricula de Tributos</i> (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.	171
Tabla 7. Comparación entre los textos de O'Crouley, códice Mendoza y Purchas.	172
Figura 48. <i>Chimalpopoca y la conquista de Chalco y Tequixquiac</i> (Purchas, 1905, p. 423). Internet Archive, Boston Public Library.	177
Figura 49. <i>Productos y tributos</i> (Purchas, 1905, p. 469). Internet Archive, Boston Public Library.	177
Figura 50. <i>Casamiento</i> (Purchas 1905, p. 487). Internet Archive, Boston Public Library.	178
Figura 51. (Purchas, 1905, p. 446-447). Internet Archive, Boston Public Library.	178
Figura 52. Portada (O'Crouley, 1774 fol.1). Biblioteca Digital Hispánica.	180
Figura 53. Portada (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute	181
Figura 54. Viñeta (O'Crouley 1774: fol. 138r). Biblioteca Digital Hispánica.	181
Figura 55. Viñeta (O'Crouley 1774: fol. 139v) Biblioteca Digital Hispánica.	182
Figura 56. Detalle (Lorenzana, 1774 s/p). The Getty Research Institute.	182
Figura 57. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 202r). Biblioteca Digital Hispánica	183
Figura 58. Detalle (Lorenzana, 1774: ¶1). The Getty Research Institute	183
Figura 59. Detalle (O'Crouley, 1774, fol. 198v). Biblioteca Digital Hispánica	184
Figura 60. Detalle (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.	184
Figura 61. Detalle (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute.	184
Figura 62. (Purchas, 1905: 423). Internet Archive, Boston Public Library.	185
Figura 63. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 189r). Biblioteca Digital Hispánica	185

Figura 64. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 48r). Biblioteca Digital Hispánica	186
Figura 65. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 56v). Biblioteca Digital Hispánica	186
Figura 66. Detalle (O'Crouley, 1774: fol. 204v). Biblioteca Digital Hispánica	186
Figura 67. <i>Mapa de México</i> , José Antonio de Alzate (Lorenzana, 1774: s/p). The Getty Research Institute	187
Figura 68. Detalle (García, 1787-1790: fol. 66, t. 3). Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1879.	207
Figura 69. <i>Cañón de bronce</i> , Diego García Panes, 1774, AGNM (Cisneros Guerrero, 1995: 64).	212
Figura 70. Figuras geométricas (Tosca, 1727: fol. 134). Biblioteca Digital Hispánica. Sig. 3/59851, v.2.	217
Figura 71. Plano de un fuerte (Tosca, 1727: fol. 310). Biblioteca Digital Hispánica. Sig. 3/59851, vol. 5	217
Figura 72. <i>Plano general</i> , Diego García Panes (García, 1994: s/p).	219
Figura 73. Plano general. Diego García Panes (García, 1992: s/p).	220
Figura 74. Detalle del plano general. Diego García Panes (García, 1994: s/p).	223
Figura 75. <i>Accademia d'pittori</i> , Pierfrancesco, Alberti, 1604-1621. Wellcome Collection.	228
Figura 76. Detalle (García, 1787-1790: fol. 80, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.	232
Figura 77. Detalle (García, 1787-1790: fol. 89, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1877	233
Figura 78. Detalle (García, 1787-1790: fol. 50, t.5). Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880	234
Figura 79. <i>Plan de la ville et Molle de Taragone</i> , Sébastien de Beaulieu, 1694, grabado. Biblioteca Nacional de España. Sig. MV/14.	234
Figura 80. Detalle (García, 1787-1790: fol. 15, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880.	235
Figura 81. [<i>Escena de batallas III</i>], Antonio Tempestad et al., 1601, grabado. Biblioteca Nacional de España, Signatura INVENT/4742.	235
Figura 82. Detalle (García, 1787-1790: fol. 95, t.6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.	236

Figura 83. <i>Fiestas Triunphales que en París sebiço A. Alexandro</i> , Gaspar Bouttats, 1660-1695. Grabado. Biblioteca Nacional de España, Sig. INVENT/15173.	236
Figura 84. Detalle (García, 1787-1790: fol. 40, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.	238
Figura 85. Detalle (García, 1787-1790: fol. 32, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876	239
Figura 86. Detalle (García, 1787-1790: fol. 5, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.	239
Figura 87. Detalle (García, 1787-1790: fol. 54, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.	240
Figura 88. Detalle (García, 1787-1790: fol. 142, t. 5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880. La figura femenina deja entrever que debajo estaba el trazo de la columna que luego fue borrado.	241
Figura 89. Detalle (García, 1787-1790: fol. 25, t.4) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1876.	242
Figura 90. <i>Paisaje con San Jeronimo</i> , Joachim Patinir, 1516-1517, óleo sobre tabla, 74 x 91 cm. Museo Nacional del Prado.	242
Figura 91. <i>La Sagrada familia con san Juanito</i> , Luca Giordano, 1675-1680, óleo sobre tabla, 78 x 104 cm. Museo Nacional del Prado.	243
Figura 92. Detalle de <i>La vendimia o El otoño</i> , Francisco de Goya, 1786, óleo sobre lienzo, 267,5 x 190,5 cm. Museo Nacional del Prado.	243
Figura 93. Detalle (García, 1787-1790: fol. 51, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MSS 1880.	245
Figura 94. Detalle (García, 1787-1790: fol. 130, t.5) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1880.	245
Figura 95. Detalle (García, 1787-1790: fol. 78, t. 6) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1877.	246
Figura 96. Detalle (García, 1787-1790: fol. 87, t. 3) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1879.	247
Figura 97. Detalle (García, 1787-1790: fol. 105, t. 3) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1879.	247
Figura 98. Detalle (García, 1787-1790: fol. 47, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1878.	251
Figura 99. Detalle (García, 1787-1790: fol. 48, t. 1) Biblioteca Nacional	251

de México. Sig. MS 1878.	
Figura 100. Detalle (García, 1787-1790: fol. 48, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1878.	252
Figura 101. <i>Virrey Alonso Núñez de Haro y Peralta</i> , Anónimo, 1787, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.	253
Figura 102. <i>Virrey José Sarmiento de Valladares</i> , Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.	254
Figura 103. Detalle (García, 1787-1790: fol. 32, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. MS 1878.	255
Figura 104. <i>Virrey José Sarmiento de Valladares</i> , Anónimo, hacia 1696-1701, óleo sobre tela. Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México. Imagen reproducida de Rodríguez, 2003.	255
Figura 105. Detalle (García, 1787-1790: fol. 27, t. 1) Biblioteca Nacional de México. Sig. Ms. 1878.	257
Figura 106. <i>Virrey Payo Enríquez de Rivera</i> , Anónimo, óleo sobre tela. 1673.. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.	257
Figura 107. <i>Virrey Payo Enríquez de Rivera</i> , Anónimo, óleo sobre tela. Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México.	258
Figura 108. Tapa anterior.	265
Figura 109. Cortes salpicados en rojo.	265
Esquema 4. Composición de fascículos MS 1880 Bis T. 2.	266
Figura 110. Desprendimiento de la cartera.	271
Esquema 5. Composición de fascículos MS 1882 Bis T. 3 .	272
Figura 111. Decoración con cuatro hilos gofrados.	277
Figura 112. Desprendimiento.	277
Esquema 6. Composición de fascículos MS 1881 T. 4.	278
Figura 113. Abrasión en la piel.	283
Esquema 7. Composición de fascículos MS 1882 T. 5	284
Figura 114. Sello del Museo Nacional/Biblioteca/ México.	291
Esquema 8. Composición de los fascículos MS 1883 T. 6.	292
Figura 115. Filigrana J P H ALVA.	294
Figura 116. Filigrana rejoneador A F B.	295
Figura 117. Filigrana con escudo de Génova con la cruz de San Jorge.	296
Figura 118. Filigrana rejoneador Polleri.	297
Figura 119. Filigrana rejoneador Polleri.	298

Figura 120. Filigrana rejoneador Vertadero.	298
Figura 121. Filigrana Fabiani.	299
Figura 122. Encuadernación tapa anterior.	303
Esquema 9. Composición de fascículos MS 1878, T. 1	304
Figura 123. Ex libris de la imprenta litográfica y encuadernación de I. Paz.	308
Figura 124. Letras doradas en lomo donde dice Biblioteca Nacional.	308
Esquema 10. Composición de fascículos MS 1879, T. 3	309
Esquema 11. Composición de fascículos MS 1876, T. 4	313
Figura 125. Guardas marmoleadas.	317
Esquema 12. Composición de fascículos MS 1880 T. 5.	317
Figura 126. Sello de la Biblioteca Nacional de México.	322
Esquema 13. Composición de fascículos MS 1877 T. 6.	333
Figura 127. Filigrana I Villedary VDL.	325
Figura 128. Filigrana escudo de Estrasburgo IV.	326
Figura 129. Filigrana I Villedary, Adriaan Rogge.	327
Figura 130. Filigrana Flor de Estrasburgo, J. Honig & Zoonen.	328
Figura 131. Variantes de la Flor de Estrasburgo.	330

Índice de figuras y tablas en el anexo

Tabla 1. Ficha de descripción	371
Gráfico 1. Fuentes textuales de Pedro Alonso O'Crouley.	372
Tabla 2. Número de páginas correspondientes a cada fuente de consulta	372
Tabla 3. Seguimiento por folio de las fuentes textuales de O'Crouley.	373
Figura 1. Filigrana 964A, flor de lis.	384
Figura 2. Filigrana 24031A, castillo.	385
Figura 3. Filigrana 2647A, castillo.	385
Figura 4. Castas 1 y 2 (O'Crouley, 1774, fol. 190).	386
Figura 5. Castas 3 y 4 (O'Crouley, 1774, fol. 191).	387
Figura 6. Castas 5 y 6 (O'Crouley, 1774, fol. 192).	388
Figura 7. Castas 7 y 8 (O'Crouley, 1774, fol. 193).	389
Figura 8. Castas 9 y 10 (O'Crouley, 1774, fol. 194).	390
Figura 9. Castas 11 y 12 (O'Crouley, 1774, fol. 195).	391
Figura 10. Castas 13 y 14 (O'Crouley, 1774, fol. 196).	392
Figura 11. <i>Yndios Bárbaros</i> (O'Crouley, 1774, fol. 29).	393
Figura 12. <i>Yndios caçiques</i> (O'Crouley, 1774, fol. 175).	393
Figura 13. <i>Yndios comunes</i> (O'Crouley, 1774, fol. 177).	394
Figura 14. <i>Plan de la Ymperial Corte de México</i> (O'Crouley, 1774, fol. 13).	394
Figura 15. <i>Plan de la Ciudad de los Ángeles</i> (O'Crouley, 1774, fol. 17).	395
Figura 16. <i>Plan del puerto Acapulco</i> (O'Crouley, 1774, fol. 180).	396
Figura 17. <i>Plan de la Gran Ciudad de Veracruz</i> (O'Crouley, 1774, fol. 183).	397
Figura 18. <i>Plan y vista de Xalapa</i> (O'Crouley, 1774, fol. 186).	398
Figura 19. <i>Cacao</i> (O'Crouley, 1774, fol. 148).	399
Figura 20. <i>Vainilla</i> (O'Crouley, 1774, fol. 150).	400
Figura 21. <i>Aguacate</i> (O'Crouley, 1774, fol. 151).	401
Figura 22. <i>Zapote</i> (O'Crouley, 1774, fol. 153).	402
Figura 23. <i>Mamey</i> (O'Crouley, 1774, fol. 154).	403
Figura 24. <i>Granadilla</i> (O'Crouley, 1774, fol. 155).	404
Figura 25. <i>Pitalla</i> (O'Crouley, 1774, fol. 156).	405
Figura 26. <i>Aves</i> (O'Crouley, 1774, fol. 159).	406
Figura 27. <i>Animales terrestres</i> (O'Crouley, 1774, fol. 161).	407
Figura 28. <i>Rueda Chronologica Mexicana</i> (O'Crouley, 1774, fol. 140).	408
Figura 29. <i>Gran Templo de México</i> (O'Crouley, 1774, fol. 124).	408
Figura 30. <i>Anales de el Ymperio Mexicano</i> (O'Crouley, 1774, fol. 144).	409

Figura 31. <i>Producciones naturales y tributos</i> (O'Crouley, 1774, fol. 145).	410
Figura 32. <i>Educación y casamiento</i> (O'Crouley, 1774, fol. 146).	411
Transcripción del documento BN FR ABN Carpeta 88 Exp.2333	412
Figura 33. Filigrana: 22867A, JPHANA.	423
Figura 34. Filigrana 29771A, ALVA.	423
Figura 35. Filigrana 31731A, Toro Ver A-Torero y Rejoneador sobre iniciales ABF.	424
Figura 36. Filigrana 26264A, Rejoneador Ver C-Mamíferos.	424

ANEXO

Tabla 1. Ficha de descripción.

Ficha de descripción	
I.	Datos de identificación
	Repositorio: Signatura: Autor: Título: Lugar y fecha: Dimensiones: Tipología: Tipo de escritura: Anotaciones y marcas de propiedad: Signaturas antiguas: Números de inventario:
II.	Organización del manuscrito
	Fascículos Foliación: Estructura del contenido textual: Construcción de la página:
III.	Aparato icónico
IV.	Encuadernación
	Tapas Lomo Decoración Guardas y hojas de respeto
V.	Estado de conservación

FUENTES TEXTUALES

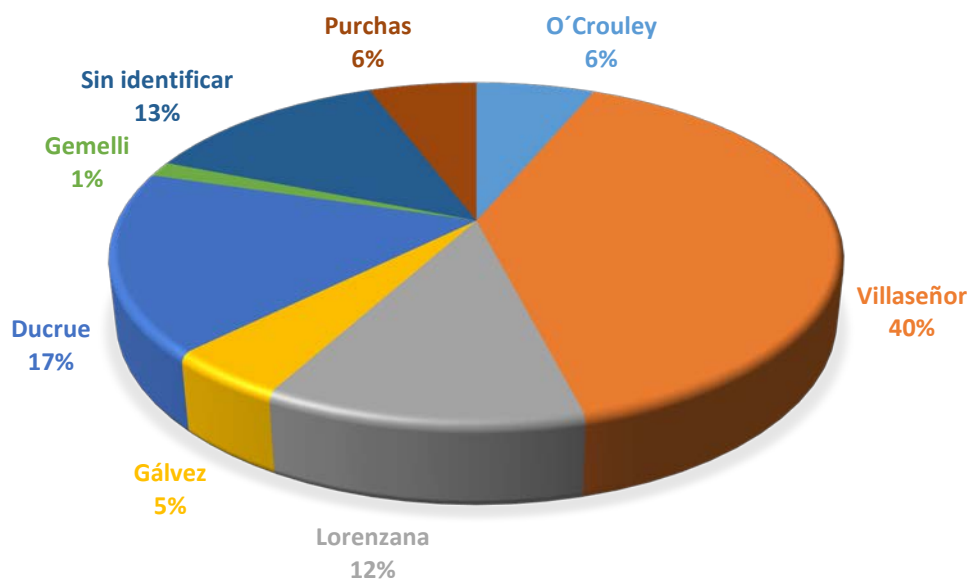


Gráfico 1. Se muestra el porcentaje que cada fuente tiene con respecto a la obra total. Villaseñor tiene el 40%, siendo el de mayor presencia; le sigue el manuscrito del padre Ducrue y casi a la par el texto de Lorenzana, no obstante, el libro del arzobispo tiene una fuerte impronta en el texto de O'Crouley ya que además de recuperar el texto, toma prestamos iconográficos y también tópicos que repetirá en la estructura de su obra. En menor medida están los textos de Gálvez, Gemelli y Purchas, ha este último también se le deben tres de las láminas. Hemos adjudicado el 6% del manuscrito a la pluma de O'Crouley y ha quedado pendiente la identificación de 23 folios, lo que representa un 13 % del total. Los datos crudos se resumen en la siguiente tabla.

Fuente	Número de páginas
O'Crouley	21
Villaseñor	139
Lorenana	42
Gálvez	16
Ducrue	60
Gemelli	5
Purchas	20
Sin identificar	46
En blanco	1
Total	350 o 175 folios

Tabla 2. Número de páginas correspondientes a cada fuente de consulta.

Tabla 3. Seguimiento por folio de las fuentes textuales. La columna izquierda contiene el número de folio y en donde comienza un capítulo se señala, en esta tabla no hemos incluido los folios dedicados al aparato iconográfico ni los folios en blanco. En la columna derecha hemos anotado la fuente de dónde se obtuvo el texto, en la mayoría de los casos se señala la página, los folios del 8r al 12v la paginación no es consecutiva, eso porque la información fue obtenida en ese orden, es decir, algunas veces regresaba para rescatar datos. En el caso del texto de Gálvez no siempre aparece la página, eso porque su recuperación no fue textual, sino de memoria.

Folios de Pedro Alonso O'Crouley	Referencias
Fol. 1, 2, 3 Introducción e índice	Texto original
Fol. 4r De la Nueva España en general	Villaseñor, 1746, p. 20
Folio 4v	Villaseñor, 1746, p. 21
Fol. 5 Texto añadido	Villaseñor, 1746, pp. 22-23
Fol. 5v Texto añadido	Villaseñor, 1746, p. 23
Fol. 6r Introduce datos que no aparecen	Villaseñor, 1746, p. 26
Fol. 6v	Villaseñor, 1746, pp. 26-27
Fol. 7r Sobre los recintos religiosos, O'Crouley las presenta en un listado, mientras que en Villaseñor están a renglón seguido	Villaseñor, 1746, p. 27
Fol. 7v	Texto original
Fol. 8r Las tablas son un producto muy sintético donde aparecen coordenadas, número de familias y distancias.	Villaseñor, 1746, pp. 31, 61, 63, 69, 74, 78, 81, 83, 86, 90, 96, 98, 120, 122, 128-129, 132, 133, 134, 137, 138, 142-143, 145
Fol. 8v	Villaseñor, 1746, pp. 147-148, 152, 155, 163-164, 167, 178, 182, 186, 190, 192, 186, 189, 192, 198, 205, 207, 217, 220, 223, 229, 231-234, 237
Fol. 9r	Villaseñor, 1746, pp. 239, 241, 258, 264, 269, 271, 279, 299, 303, 307, 311, 315, 317, 323, 325, 328, 340, 342-343, 345-346
Fol. 9v	Villaseñor, 1746, pp. 349, 353, 358, 362, 366, 370, 371, 378, 381 Villaseñor, 1748, pp. 9, 29-30, 34-35, 38, 42, 45, 47, 54, 60, 67
Fol. 10r	Villaseñor, 1748, pp. 69, 17, 74-75, 83, 88, 92, 95, 98, 100, 102, 105, 107, 112, 118, 123, 126, 127, 128, 136, 142, 144-145
Fol. 10v	Villaseñor, 1748, pp. 148, 159, 165, 169, 171, 173, 175, 177, 184, 187, 190, 204, 207, 210, 213, 220, 224, 226, 229, 231-232
Fol. 11r	Villaseñor, 1748, pp. 233-234, 236-241, 243-245, 248, 250-252, 254, 256-257

Fol. 11v A partir de aquí hay una diferencia entre los nombres que aparecen en el índice de Villaseñor, se nota como O'Crouley se basó en el texto propiamente	Villaseñor, 1748, pp. 259-260, 262-263, 265-268, 272, 294, 306, 321, 324, 326, 330, 344, 347, 348, 350
Fol. 12r	Villaseñor, 1748, pp. 552, 353, 365, 369, 377, 379, 381, 383, 387, 391, 398, 409
Fol. 12v	Villaseñor, 1746, pp. 31-33
Fol. 14. O'Crouley dice que la ciudad se ha arreglado gracias al gobierno del Marqués de Croix	Villaseñor, 1746, pp. 28, 31, 34 Villaseñor dice que por el gobierno del Conde de Fuenclara p. 34
Fol. 14v	Villaseñor, 1746, pp. 34, 35-36
Fol. 15r Añade el dato de los 12 millones que podría haber sacado de la p. 44 de Villaseñor pero que tampoco concuerda el dato	Villaseñor, 1746, pp. 36-37
Fol. 15v	Villaseñor, 1746, pp. 52-53
Fol. 16r en tres líneas pone los encabezados de las pp. 43, 51 de Villaseñor. Lista de Virreyes: en realidad se equivoca al poner este título aquí, ya que no tratará el tema hasta el Fol. 105	Villaseñor, 1746, p. 60
Fol. 16v Puebla de los Ángeles	Villaseñor, 1746, pp. 241-243
Fol. 18r, O'Crouley pone 13,000 familias y Villaseñor 13,200	Villaseñor, 1746, pp. 243-246
Fol. 18v Valladolid, Capital de la Provincia de Michoacán	Villaseñor, 1748, pp. 7-10
Fol. 19r	Villaseñor 1748, pp. 10, 11
Fol. 19v Oaxaca	Villaseñor, 1748, p. 113
Fol. 20r	Villaseñor, 1748, pp. 114-115, 159 y 190 sólo refiere el dato de Villa alta y Xicayan
Fol. 20v Guadalajara	Villaseñor, 1748, pp. 203-205
Fol. 21. Al parecer añade lo de que en verano padece tormentas	Villaseñor, 1748, pp. 205-206
Fol. 21v Durango	Villaseñor, 1748, pp. 338-341
Fol. 22r Hasta aquí resume las partes que le interesan	Villaseñor, 1748, pp. 338-339

Fol. 22v Provincia de Nayarit y sus misiones Toma el texto completo incluso los paréntesis	Villaseñor, 1748, pp. 268-269
Fol. 23	Villaseñor, 1748, p. 269
Fol. 23v Pone a la iglesia de San Francisco en lugar de la iglesia del Seraphin Llagado	Villaseñor, 1748, pp. 269-270
Fol. 24 Pone “Se mantiene el Presidio con sus cabos y 40 soldados”	Villaseñor, 1748, p. 270 “Mantiene un Presidio con dos Capitanes, dos Thenientes, dos Sargentos, y treinta, y ocho Soldados”
Fol. 24v Presidio de Nuestra Señora del Pilar de los Adaes	Villaseñor, 1748, pp. 326-327
Fol. 25	Villaseñor, 1748, pp. 327, 328
Fol. 25v	Villaseñor, 1748, pp. 328, 329
Fol. 26 Texto añadido	Villaseñor, 1748, p. 329
Fol. 26v Presidio del paso del Norte Este texto lo toma del capítulo VI <i>De la provincia de Taramara del Real de Chiguagua</i>	Villaseñor, 1748, pp. 359, 360
Fol. 27r	Villaseñor, 1748, pp. 360, 361
Fol. 27v	Villaseñor, 1748 p. 373, 348
Fol. 28r	Villaseñor, 1748 pp. 376 (en el libro hay un error en la paginación, pone 348), 377, 393-394
Fol. 28v Falta reconocer texto que posiblemente toma de otra fuente	Villaseñor, 1748, p. 394
Fol. Fol. 30r Del Nuevo México	Villaseñor, 1748, pp. 409
Fol. 30v	Villaseñor, 1748, p. 410
Fol. 31	Villaseñor, 1748, p. 410-411
Fol. 31v Nota de O´Crouley “se llevaron dos de estos a Madrid que he visto en el Parque del Buen Retiro”	Villaseñor, 1748, p. 411
Fol. 32	Villaseñor, 1748, p. 411-412
Fol. 32v	Villaseñor, 1748, p. 412
Fol. 33 “hallan la razón, digo ocasión”, aquí se equivoca O´Crouley con respecto al original y corrige	Villaseñor, 1748, p. 412 “hallan la ocassion”
Fol. 33v	Villaseñor, 1748, pp. 413-414

Fol. 34	Villaseñor, 1748, p. 414
Fol. 34v	Villaseñor, 1748, pp. 414-415
Fol. 35	Villaseñor, 1748, p. 415
Fol. 35v “Por el año 1741 se fueron congregando”	Villaseñor, 1748, p. 416 “De siete años a esta fecha se han ido congregando”
Fol.36	Villaseñor, 1748, pp. 416-417
Fol. 36v	Villaseñor, 1748, p. 417
Fol. 37	Villaseñor, 1748, pp. 417-418
Fol. 37v	Villaseñor, 1748, pp. 418-419
Fol. 38	Villaseñor, 1748, p. 419
Fol. 38v	Villaseñor, 1748, pp. 419-420
Fol. 39	Villaseñor, 1748, pp. 420-421
Fol. 39v	Villaseñor, 1748, p. 421
Fol. 40	Villaseñor, 1748, pp. 421-422
Fol. 40v	Villaseñor, 1748, pp. 422-423
Fol. 41	Villaseñor, 1748, p. 423
Fol. 41v	Villaseñor, 1748, pp. 423-424
Fol. 42	Villaseñor, 1748, pp. 424-425
Fol. 42v	Villaseñor 1748, p. 425
Fol. 43	Villaseñor 1748, pp. 425, 426
Fol. 43v	Villaseñor 1748, p. 426
Fol. 44	Villaseñor 1748, p. 427
Fol. 44v	Villaseñor 1748, pp. 427, 428
Fol. 45r Pone Texto añadido desde “Antes de concluir...”	Villaseñor 1748, p. 428
Fol. 45v	Falta reconocer Aunque en Gálvez, 1771 algo se dice de Hugo O’Conor, Fol. 191r y 191v.
Fol. 46r Población General del Reino de Nueva España	Texto original
Fol. 46v	Texto original
Fol. 47r	¿Villaseñor?
Fol. 47v	¿Villaseñor?

Fol. 48r	¿Villaseñor?
Fol. 49r Expedición militar a la Nueva Andalucía por el Señor Gálvez	Gálvez, 1771: 173r, 174v resumen del manuscrito
Fol. 49v Hace mención de la Real Orden de 1764	Gálvez, 1771, 175r Hace mención primero de la orden de 1767 de los jesuitas y después de la de 1764
Fol. 50r	Gálvez, 1771
Fol. 50v Donativo	Gálvez, 1771
Fol. 51r	Gálvez, 1771, Fol. 175v
Fol. 51v	Gálvez, 1771, Fol. 187r
Fol. 52r	Gálvez, 1771, Fol. 187 r y 187v
Fol. 52v	Gálvez, 1771
Fol. 53r	Gálvez, 1771
Fol. 53v	Gálvez, 1771
Fol. 54r	Gálvez, 1771, Fol. 187v y 188r
Fol. 54v	Gálvez, 1771, Fol. 189r
Fol. 55r	Gálvez, 1771, Fol.183v
Fol. 55v nunca se menciona a Bernardo de Gálvez en el informe original	Gálvez, 1771, Fol. 183
Fol. 56r	Gálvez, 1771, Fol. 189v
Fol. 56v Pone 17 de junio de 1771	Gálvez, 1771, Pone 31 de diciembre de 1771, Fol. 192r
Fol. 57r Viaje a las costas de California por el Padre Consag	Villaseñor, 1748, pp. 276, 277
Fol. 57	Villaseñor, 1748, p. 277
Fol. 58r	Villaseñor, 1748, pp. 277-278
Fol. 58v	Villaseñor, 1748, p. 278
Fol. 59r	Villaseñor, 1748, pp. 278-279
Fol. 59v	Villaseñor, 1748, p.279
Fol. 60r	Villaseñor, 1748, pp. 279-280 O'Crouley suprimió la frase “por especial favor de María santísima, que así se debe creer” (Villaseñor, 1748: 280)
Fol. 60v	Villaseñor, 1748, p. 280
Fol. 61r	Villaseñor, 1748, p. 281
Fol. 61v	Villaseñor, 1748, pp. 281-282
Fol. 62r	Villaseñor, 1748, p. 282

Fol. 62v	Villaseñor, 1748, pp. 282-283
Fol. 63r	Villaseñor, 1748, p. 283
Fol. 63v	Villaseñor, 1748, pp. 283-284
Fol. 64r	Villaseñor, 1748, p. 284
Fol. 64v	Villaseñor, 1748, pp. 284-285
Fol. 65r	Villaseñor, 1748, p. 285
Fol. 65v	Villaseñor, 1748, pp. 285-86
Fol. 66r	Villaseñor, 1748, p. 286
Fol. 66v	Villaseñor, 1748, pp. 286-287
Fol. 67r	Villaseñor, 1748, pp. 287-288
Fol. 67v	Villaseñor, 1748, p. 288
Fol. 68r	Villaseñor, 1748, pp. 288-289
Fol. 68v	Villaseñor, 1748, p. 289
Fol. 69r	Villaseñor, 1748, pp. 289-290
Fol.69v	Villaseñor, 1748, pp. 290-291
Fol.70r	Villaseñor- 1748, pp. 291-292
Fol. 71v	Villaseñor, 1748, pp. 292-293
Fol. 72r Habla de dos territorios y mezcla dos partes del texto de Villaseñor	Villaseñor, 1748, p. 293 “Quiera Dios Nuestro Señor y su santísima Madre, que todas estas diligencias practicadas a fin de su mayor gloria, salvacion de las Almas y extención de los Reales Dominios, tengan en frutos el colmo de las mayores felicidades” (Esta parte no la pone O’Crouley) p. 294 p. 405
Fol. 72v	Villaseñor, 1748, p. 405,
Fol. 73r	Villaseñor, 1748, p. 406
Fol. 73v	Villaseñor, 1748, pp. 406-407
Fol. 74r	Villaseñor, 1748, pp. 407-408
Fol. 74v Texto añadido	Villaseñor, 1748, p. 408,
Fol. 75r Descripción de la California	Ducrué: manuscrito no localizado
Fol. 75v-104v Total: 58 folios	Texto original, últimos dos párrafos del Fol. 104v
Fol. 105r De los que han gobernado esta nueva España y sus hechos notables O’Crouley dice “asi concluye Solís” lo mismo que pone Lorenzana, parte del texto es original.	Lorenzana, 1770, pp. 11-12
Fol. 105v Texto original	Lorenzana, 1770, p. 12
Fol. 106r	Lorenzana, 1770, pp. 12-13
Fol. 106v	Lorenzana, 1770, pp. 13-14
Fol. 107r	Lorenzana, 1770, pp. 14-15
Fol.107v	Lorenzana, 1770, pp. 15-16
Fol. 108r	Lorenzana, 1770, pp. 16-17

Fol. 108v	Lorenzana, 1770, pp. 17-18
Fol. 109r	Lorenzana, 1770, pp. 18-19
Fol. 109v	Lorenzana, 1770, pp. 19-20
Fol. 110r	Lorenzana, 1770, pp. 20-21
Fol. 110v	Lorenzana, 1770, pp. 21-22
Fol. 111r	Lorenzana, 1770, pp. 22-23
Fol. 111v	Lorenzana, 1770, pp. 23-24
Fol. 112r	Lorenzana, 1770, pp. 24-25
Fol. 112v	Lorenzana, 1770, p. 25
Fol. 113r	Lorenzana, 1770, pp. 26-27
Fol. 113v	Lorenzana, 1770, pp. 27-28
Fol. 114r	Lorenzana, 1770, pp. 28-29
Fol. 114v	Lorenzana, 1770, pp. 29-30
Fol. 115r	Lorenzana, 1770, pp. 30-31
Fol. 115v	Lorenzana, 1770, pp. 31
Fol. 116r	Lorenzana, 1770, pp. 31-32
Fol. 116v	Lorenzana, 1770, p. 33
Fol. 117r	Lorenzana, 1770, pp. 33-34
Fol. 117v	Lorenzana, 1770, pp. 34-35
Fol. 119r Del templo y aparición de Nuestra Señora de Guadalupe Texto añadido	Texto original
Fol. 119v	Lorenzana, 1770, pp. 35, 36 Se trata de una nota a pie
Fol. 120r	Lorenzana, 1770, p. 36
Fol. 120v	
Fol. 121r	
Fol. 121v	
Fol. 122r	
Fol. 122v	
Fol. 123r	
Fol. 123v Conquista de la Nueva España por Hernán Cortés	Purchars, 1625 (en 1905, vol. 15, 505-518).
Fol. 124r-132v	Purchars, 1625 (en 1905, vol. 15, 505-518).
Fol. 133 Nombre e idiomas de las varias naciones de indios	
Fol. 133v-134v	
Fol. 135v Arzobispos que han gobernado la metropoli de México	
Fol. 136r	

Fol. 136v	
Fol. 137r	
Fol. 137v	
Fol. 138r	
Fol. 138v Origen y sucesión de los Reyes mexicanos Cabe señalar que la información es tan sintética como la de Lorenzana, sin embargo, las fechas en que reinaron los ha obtenido de otra fuente, en la obra de la Historia General, Madrid, 1781	Lorenzana, 1770, p. 4 Prévost, 1781, p. 39-43
Fol. 139r O'Crouley añade el número de años que gobernaron. Además, tiene un error porque Lorenzana pone que "Tizotzin, hijo del antecedente" y que se refiere a Moctezuma, O'Crouley pone hijo de Ixcoatl	Lorenzana, 1770, pp. 9-10
Fol. 139v O'Crouley apunta que la información puede ampliarse en Solís, Herrera, Acosta.	Lorenzana, 1770, p. 10
Fol. 141r Cronología mexicana Se trata de un resumen del capítulo VI de Carreri, decimos que Prévost tiene también el texto en español de Gemelli, sin embargo, no tiene la tabla con la traducción de los nombres que tiene Lorenzana	Gemelli, 1728, p. 37 Prévost, 1781, pp. 43-46
Fol. 141v Pone 13 días, aunque en el original dice 14 días. Deja un espacio en blanco que podría sugerir que O'Crouley consultó la versión italiana y esta palabra la dejó sin traducir.	Gemelli, 1728, p. 37
Fol. 142r Combinación de fuentes entre el texto de Gemelli y el de Lorenzana	Gemelli, 1728, pp. 39-43 Lorenzana, 1770, toma el texto donde apunta "Contaban el año natural casi como nosotros..." p. 2
Fol. 142v	Gemelli, 1728, p. 40 Lorenzana, pp. 2, 3
Fol. 143r	Gemelli, 1728, pp. 40, 45 Lorenzana 1770, p. 1 anota "Vease la figura primera de el Templo principal que tenía en México" dedicado a Huitzilopoztli igual que O'Crouley en su Templo de México.
Fol. 143v Anales, tributos, educación y casamiento	Código Mendoza fol. 5r. Recuperado en Purchas, 1905, p. 423.

Fol. 147r	Códice Mendoza fol. 5r, 46v, 60v. Recuperado en Purchas, 1905, p. 468-469.
Fol. 147v Texto original agregado	Códice Mendoza fol. 60v. Recuperado en Purchas, 1905, p. 487.
Fol. 149r Árboles, frutas, aves y animales	Lorenzana, 1770, p. 222 Se trata de una nota a pie que retoma, pero luego necesita otra fuente para ampliar el tema
Fol. 149v Cacao	Lorenzana, 1770 p. 233 dice en nota a pie que el cacao se da en Tabasco
Fol. 152r Vainilla Aguacate	
Fol. 152v Zapote	
Fol. 157 Granadilla de China Pitahaya Manitas Xuchinacatzin	Manitas en Lorenzana, 1770 p. 222
Fol. 157v O´Crouley cita a Dr. Hernandez Ococotal Tuxtla Miahuatlan	Lorenzana 1770, p. 222 Nota a pie Se trata de la obra de Francisco Hernández Tuxtla Villaseñor, 1746, p. 270
Fol. 158r tamarindos Tepejilotes Aves	Lorenzana, 1770, p. 255 Nota a pie
Fol. 158v Añade texto a las descripciones de las aves	Lorenzana, 1170, p. 255
Fol. 160r Falta identificar texto Tigrillo Cuitlacoche	Lorenzana, 1170, p. 255
Fol. 160v	Lorenzana, 1170, p. 255
Fol. 162r	Lorenzana, 1170, p. 395
Fol. 162v Añade texto Perico ligero castores	Lorenzana, 1170, p. 395
Fol. 163r Añade texto	Lorenzana, 1170, p. 395
Fol. 163v Armadillo Tlacoachi Culebra, arañas, niguas	
Fol. 164r Cucullos Caimán	

Fol. 164v Curiosidades notables Texto original	Presidio del Norte
Fol. 165r	Presidio del Norte Río Grande del Norte
Fol. 165v	Tezcoco Villa de los Valles
Fol. 166r	Cadereyta Otumba, Villaseñor, 1746, p. 144
Fol. 166v	Atotonilco, Villaseñor, 1746, p. 177 El Peñón Tepeaca, Villaseñor, 1746, p. 258
Fol. 167r	Aljojuca Laguna de Alchichica Tecalí, Villaseñor, 1746, pp. 322-323
Fol. 167v	Chiapas Zacatlán de las Manzanas Villaseñor, 1746, p. 299 ¿Atlisco?
Fol. 168r	Tehuacán de las Granadas, Villaseñor, 1746, p. 349
Fol. 168v	Tehuacán de las Granadas, Villaseñor, 1746 p. 349, 350 Cholula, Villaseñor, 1746, pp. 353, 357
Fol. 169r	Acayuca, Villaseñor, 1746, p. 366 Pátzcuaro, Villaseñor, 1748, p. 13
Fol. 169v	Maravatío Villaseñor, 1748, pp. 63-64
Fol. 170r	Maravatío Villaseñor, 1748, p. 64 Teremendo Villaseñor, 1748, p. 70
Fol. 170v	Teremendo, Villaseñor, 1748, pp. 70-71
Fol. 171r	Teremendo, Villaseñor, 1748, p. 71 Tepozcolula y Apuala, Villaseñor, 1746, p. 135
Fol. 171v	Apual, Villaseñor, 1748, p. 135 Napaluca Oaxaca Villa de Cordova Villaseñor, 1746, p. 265 (pone 33 en lugar de 50 que dice O'Crouley)
Fol. 172r	
Fol. 172v	
Fol. 173r	
Fol. 173v Poesías mexicanas	
Fol. 174r	
Fol. 174v Estado actual de los indios	
Fol. 176r	

Fol. 176v	
Fol. 178r	
Fol. 178v	
Fol. 179r	
Fol. 179v	
Fol. 181v Del puerto de Acapulco [revisar si pone 16, 45 porque Villaseñor pone 17, 45] En estos ya no hace listados de las iglesias, sino que lo hace a renglón seguido	Villaseñor, 1746, pp. 186-187
Fol. 182	Villaseñor, 1746, pp. 187-188
Fol. 182v “En tiempo de feria...” parece que es nota de O’Crouley	Villaseñor, 1746, pp. 188-189
Fol. 184. De la ciudad y puerto de Veracruz Apunta 19° 10’ A Renglón seguido en lugar de poner listados de conventos	Villaseñor, 1746, pp. 271-272 Apunta 19° 49’
Fol. 184v Texto añadido	Villaseñor, 1746, pp. 272-274
Fol. 185	Villaseñor, 1746, p. 274
Fol. 185v Texto añadido	Villaseñor, 1746, p. 275
Fol. 187 Del pueblo de Jalapa de la feria Pone “22 leguas al oeste noroeste de Veracruz” Texto añadido	Villaseñor, 1746, p. 281 Pone “dista de dicho Puerto veinte leguas poco más”
Fol. 187v Texto añadido	Villaseñor, 1746, pp. 281-282
Fol. 188 Texto abundante añadido	Villaseñor, 1746, p. 282
Fol. 188v Texto abundante añadido	Villaseñor, 1746, p. 282
Fol. 189 Texto añadido	Villaseñor, 1746, p. 282 En la p. 297 habla de Perote, que dista 10 leguas de México, pero no de la fortaleza que apunta O’Crouley.
Fol. 189v Confusión y origen de linaje	
Fol. 197r	
Fol. 197v	
Fol. 198r	
Fol. 198v	

Fol. 199r Estado presente de la Nueva España	
Fol. 199v-202r	
Fol. 202v Conclusión	
Fol. 203r-204v	

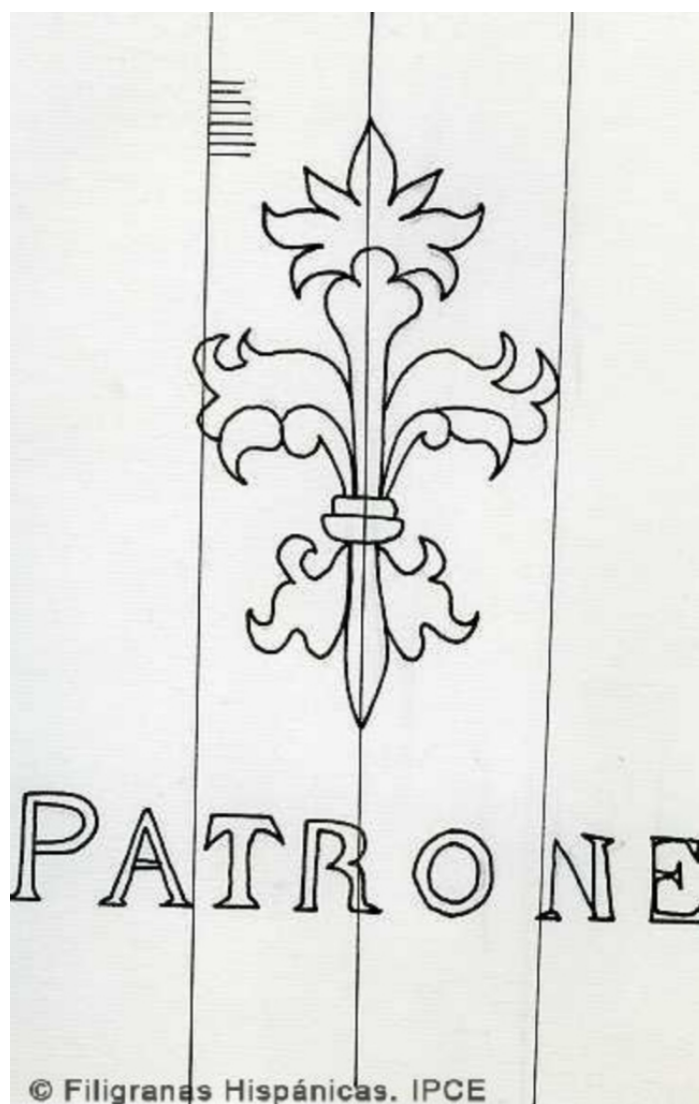


Figura 1. Filigrana: 964A, flor de lis, 108 x 96 mm, ubicación: Archivo Histórico Nacional, Madrid. Investigadores: Calmen Hidalgo Brinquis y Alba Martínez de la Huerta. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, signatura: 1431/2-17.

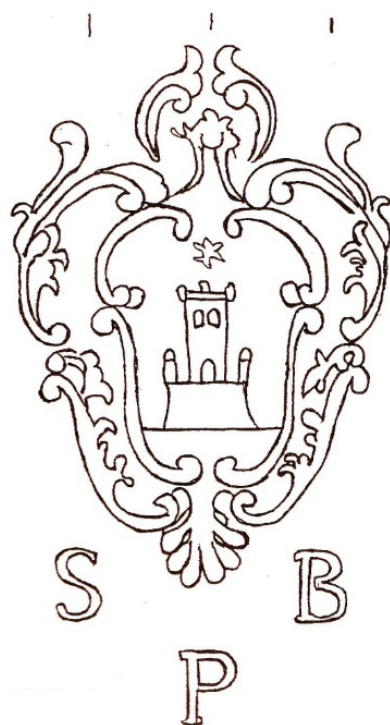
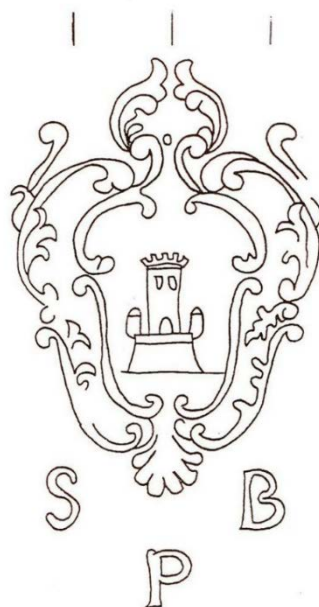


Figura 2. Filigrana: 24031A, castillo, 1769, 113 x 63 mm, ubicación: Archivo del Reino de Galicia, Santiago de Compostela. Investigadores: José Basanta Campos y Antonio de la Cruz. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, signatura: BasantaV_C1_F177



© Filigranas Hispánicas. IPCE

Figura 3. Filigrana: 2647A, castillo, 1768, 112 x 64 mm, ubicación: Archivo Universitario de Santiago. Investigadores: José Luis Basanta Campos y Antonio de la Cruz. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, signatura: BasantaV_C3_F276.



Figura 4. Castas 1 y 2 (O'Crouley, 1774, fol. 190). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 5. Castas 3 y 4 (O'Crouley, 1774, fol. 191). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 6. Castas 5 y 6 (O'Crouley, 1774, fol. 192). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 7. Castas 7 y 8 (O'Crouley, 1774, fol. 193). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 8. Castas 9 y 10 (O'Crouley, 1774, fol. 194). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 9. Castas 11 y 12 (O'Crouley, 1774, fol. 195). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 10. Castas 13 y 14 (O'Crouley, 1774, fol. 196). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 11. *Yndios Bárbaros* (O'Crouley, 1774, fol. 29). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 12. *Yndios caziques* (O'Crouley, 1774, fol. 175). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 13. *Yndios comunes* (O'Crouley, 1774, fol. 177). Biblioteca Digital Hispánica.

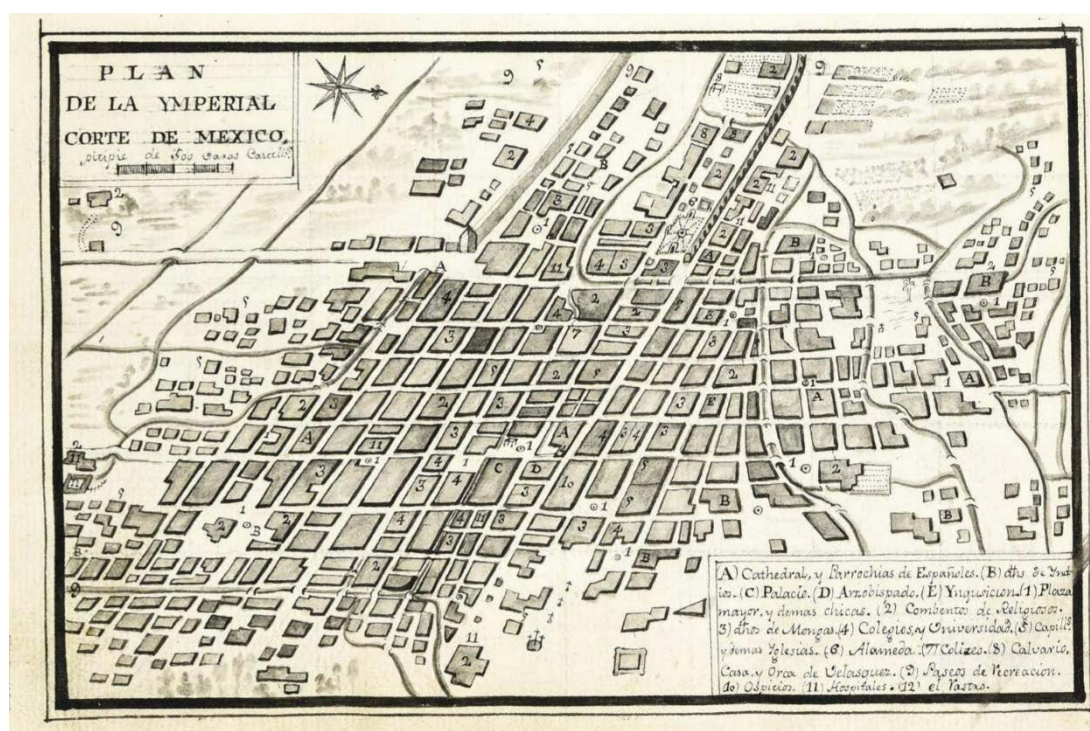


Figura 14. *Plan de la Ymperial Corte de México* (O'Crouley, 1774, fol. 13). Biblioteca Digital Hispánica.

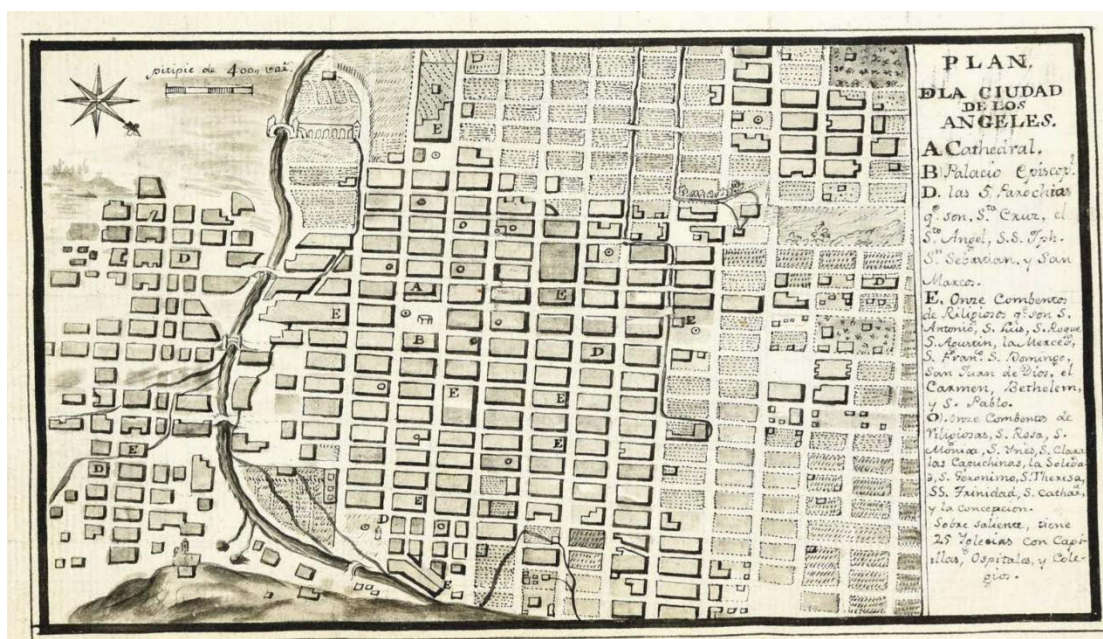


Figura 15. Plan de la Ciudad de los Ángeles (O'Crowley, 1774, fol. 17). Biblioteca Digital Hispánica.

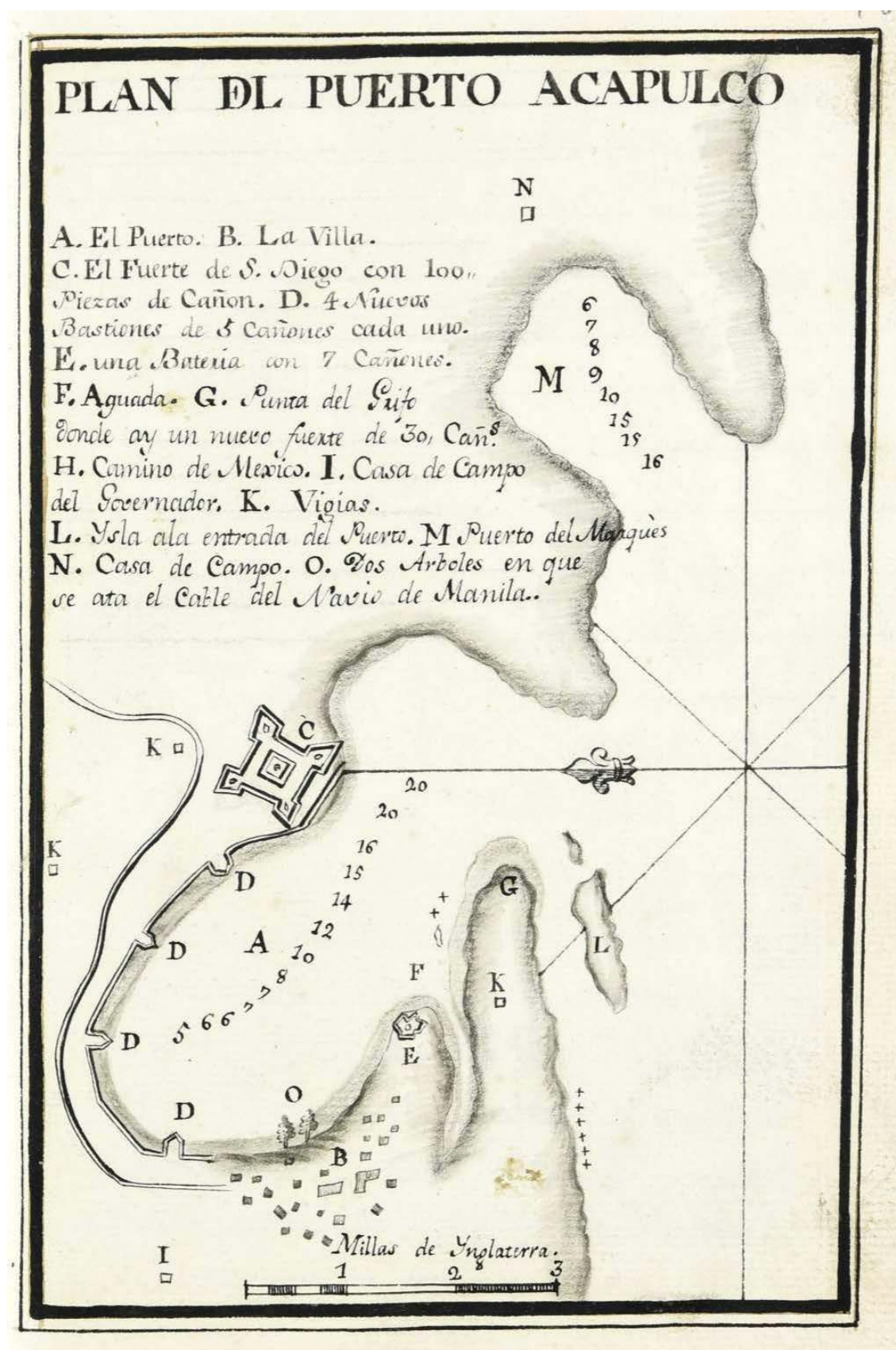


Figura 16. Plan del puerto Acapulco (O'Crouley, 1774, fol. 180). Biblioteca Digital Hispánica.

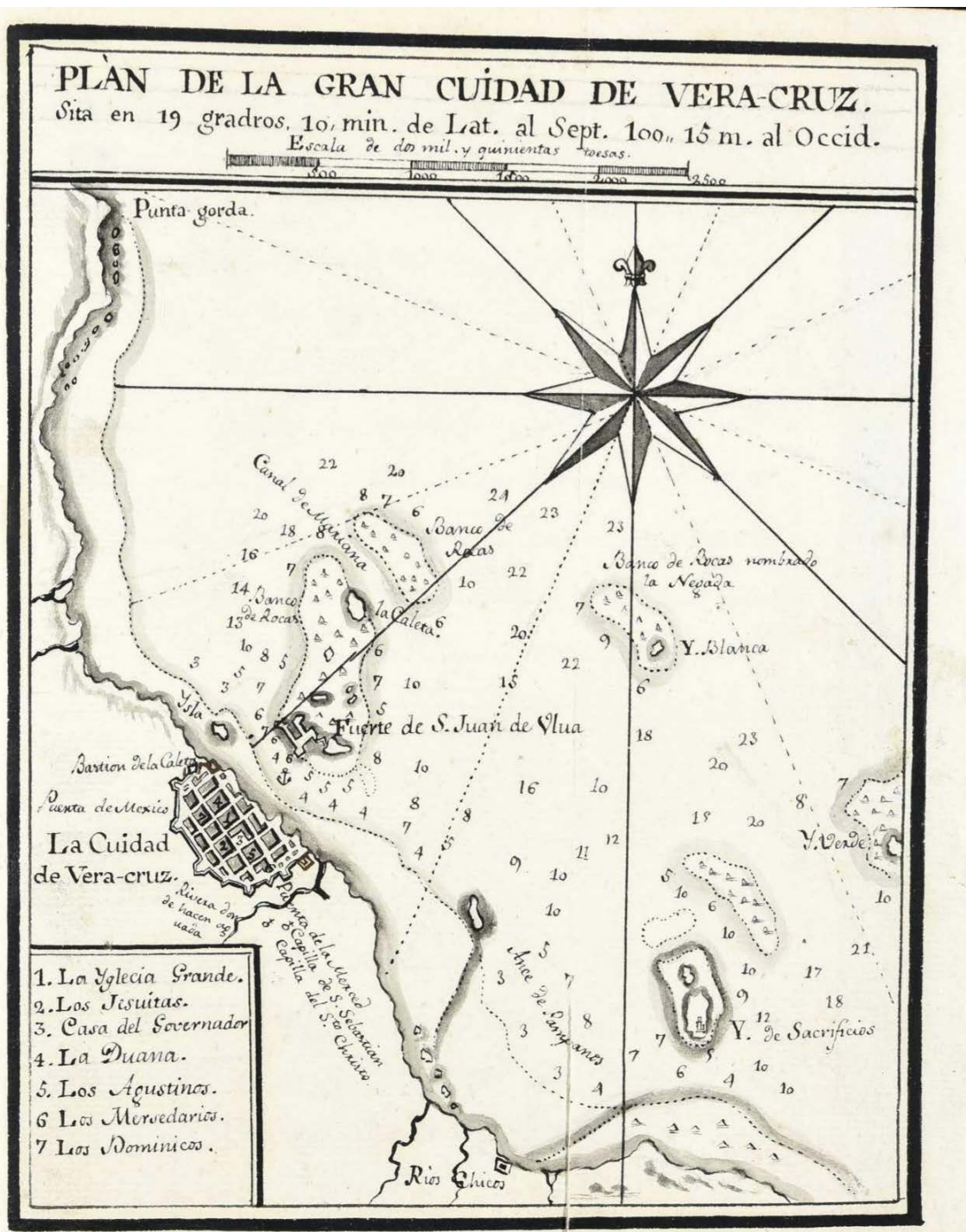


Figura 17. Plan de la Gran Ciudad de Veracruz (O'Crouley, 1774, fol. 183). Biblioteca Digital Hispánica.

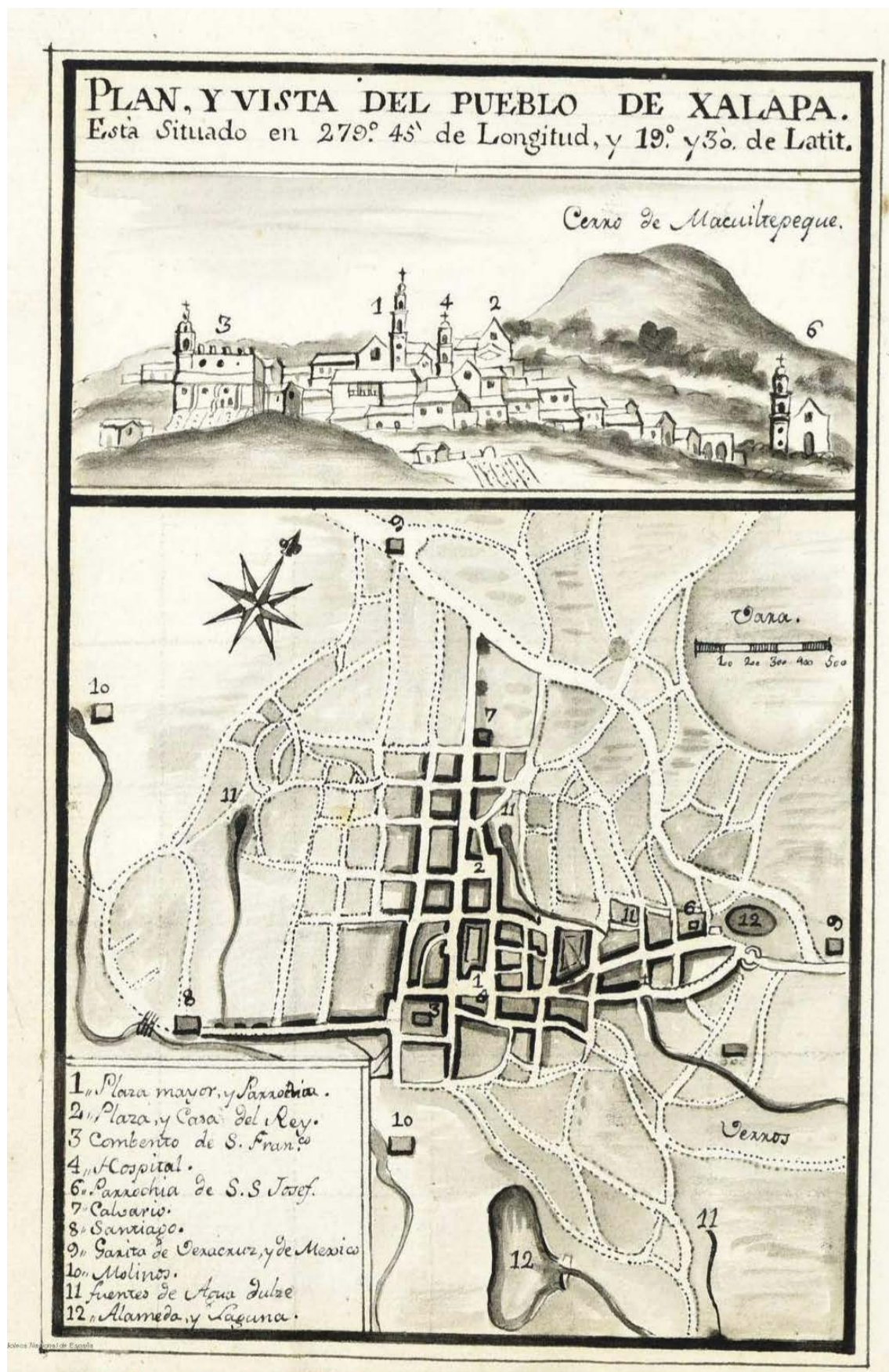


Figura 18. Plan y vista de Xalapa (O'Crouley, 1774, fol. 186). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 19. *Cacao* (O'Crouley, 1774, fol. 148). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 20. *Vainilla* (O'Crouley, 1774, fol. 150). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 21. *Aguacate* (O'Crouley, 1774, fol. 151). Biblioteca Digital Hispánica.

Zapote. 1. Zapotillo. 2.

Lam. VIII.



Figura 22. Zapote (O'Crouley, 1774, fol. 153). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 23. *Mamey* (O'Crouley, 1774, fol. 154). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 24. *Granadilla* (O'Crouley, 1774, fol. 155). Biblioteca Digital Hispánica.

Pitalla.

Lam. XI "

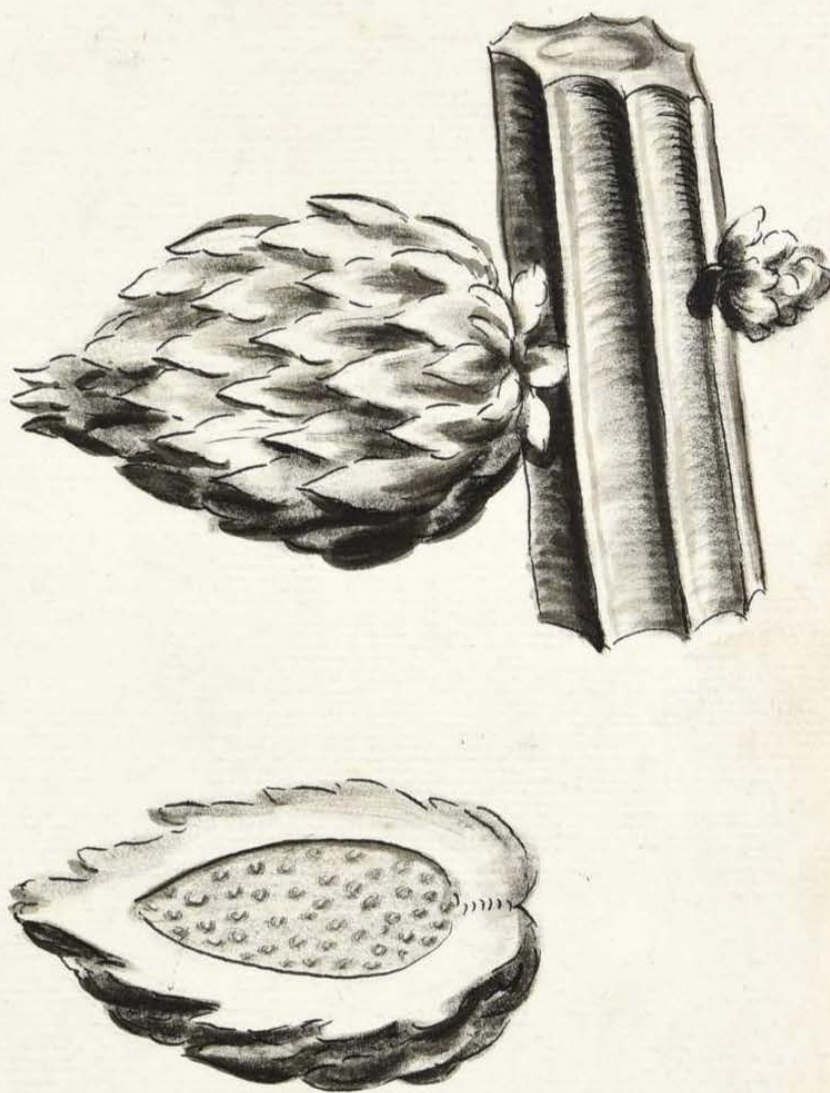


Figura 25. *Pitalla* (O'Crouley, 1774, fol. 156). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 26. Aves (O'Crouley, 1774, fol. 159). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 27. Animales terrestres (O'Crouley, 1774, fol. 161). Biblioteca Digital Hispánica.

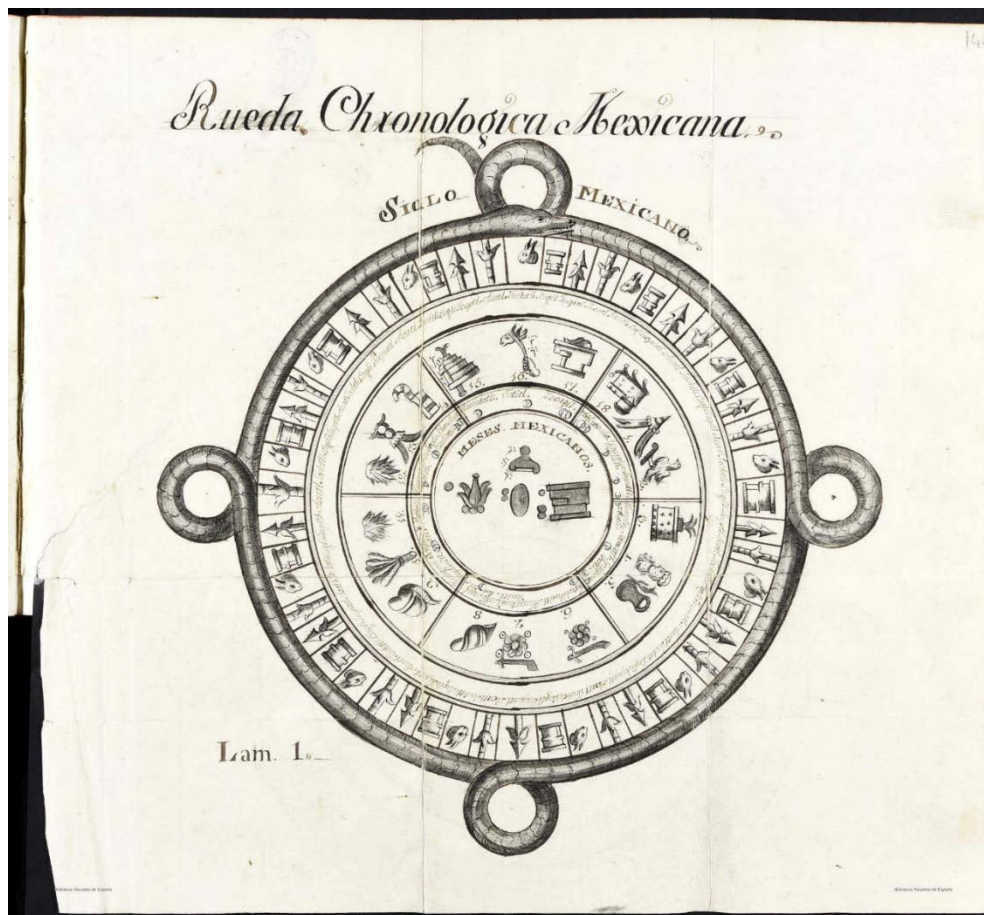


Figura 28. Rueda Chronologica Mexicana (O'Crouley, 1774, fol. 140). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 29. Gran Templo de México (O'Crouley, 1774, fol. 124). Biblioteca Digital Hispánica.

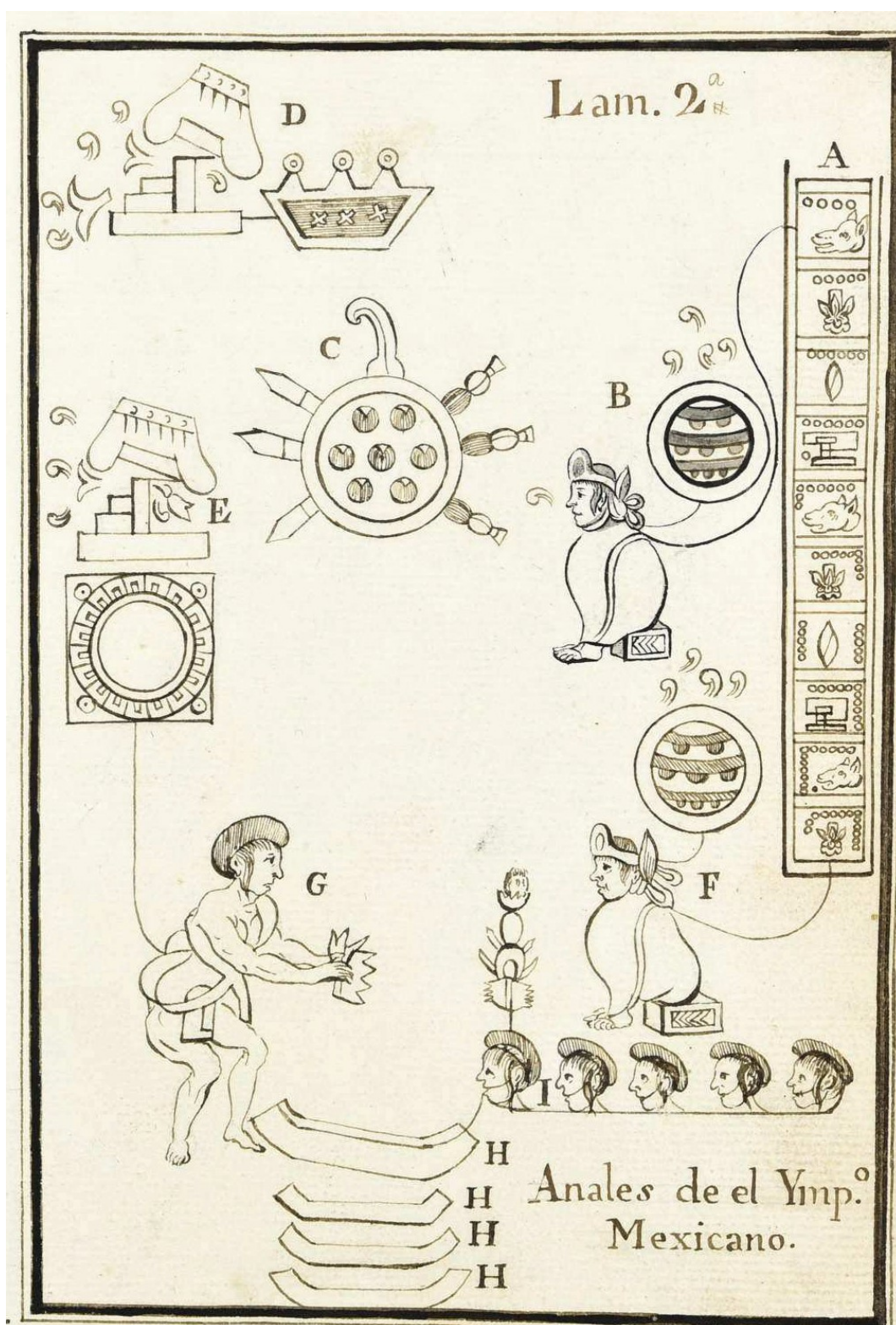


Figura 30. *Anales de el Ympério Mexicano* (O'Crouley, 1774, fol. 144). Biblioteca Digital Hispánica.

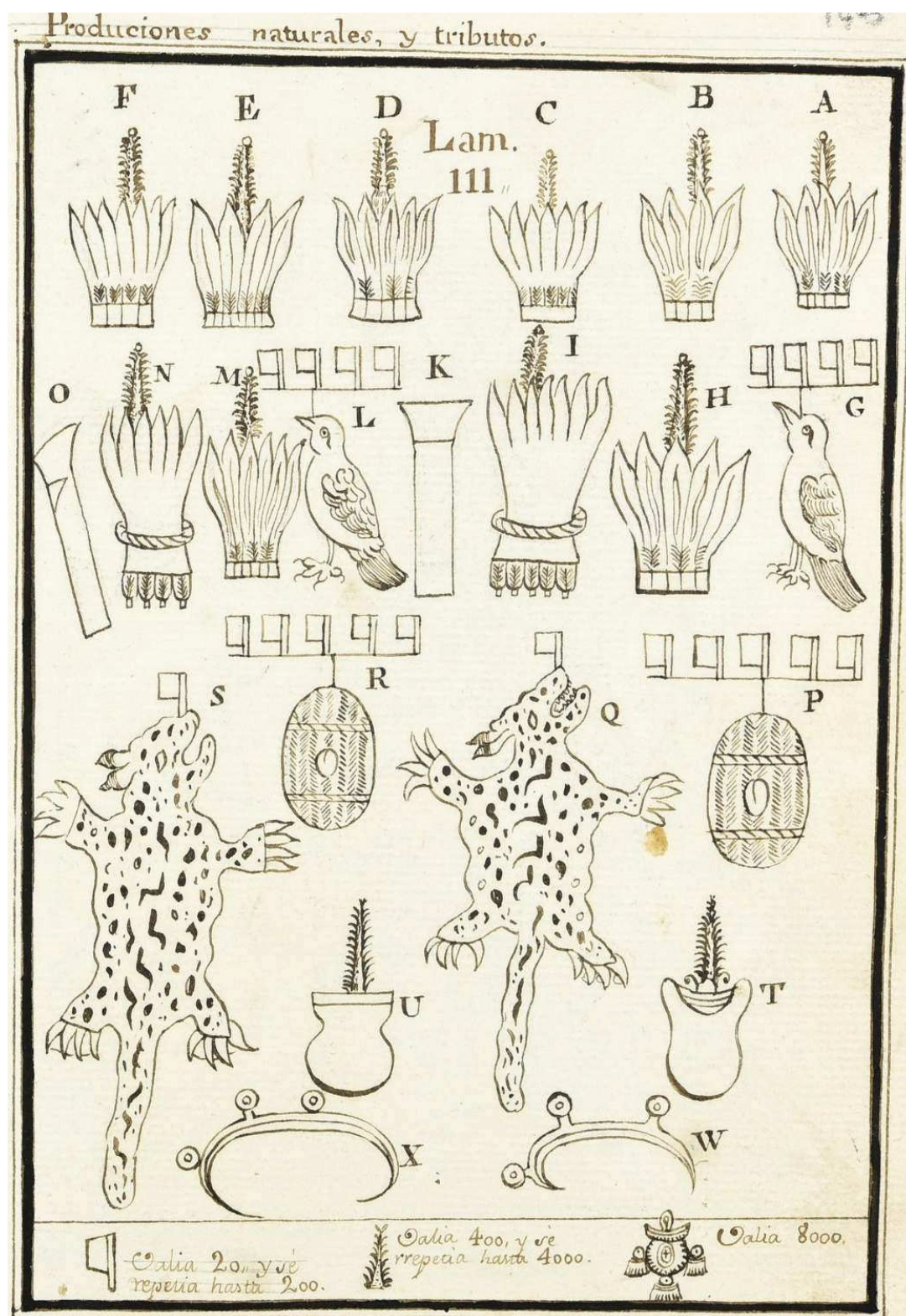


Figura 31. Producciones naturales y tributos (O'Croley, 1774, fol. 145). Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 32. *Educación y casamiento* (O'Crouley, 1774, fol. 146). Biblioteca Digital Hispánica.

Transcripción del documento BN FR ABN Carpeta 88 Exp. 2333 que refiere el intercambio que se hizo del material de Boturini a cambio de los libros manuscritos de Diego García Panes.

Depósito: Biblioteca Nacional de México

Signatura: BN FR ABN Carpeta 88 exp. 2333, 15h.

Título: *Entrega de códices de la colección arqueológica de Botuini al museo n[acional] de arqueología, historia y etnología.*

Lugar y año: México, 1919.

Materiales: papel de pulpa mecánica con texto mecanografiado.

Marcas de propiedad: Membretes del Departamento Universitario de Bellas Artes, membretes de la Biblioteca Nacional de México, membrete del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología México.

El expediente anuncia que son 15 folios, sin embargo, sólo se hallan 13 folios numerados con grafito en el ángulo superior derecho, suponemos que los otros dos corresponden a la carpeta que los contiene.

[Folio 1]

[Membrete Departamento Universitario y de Bellas Artes, México D.F.]

Universidad Nacional

Mesa segunda.

Núm. 6913

Sept. 25/ 1918

Infórse [sic] que existen dichos códices.

ASUNTO.- Se le transcribe al C. Director de la Biblioteca Nacional un Oficio del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnología.

Al C. Ciro B. Ceballos,

Director de la Biblioteca Nacional.-

Presente.-

El Director del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnología me dice en su oficio número 687 del 18 del actual lo que sigue:-

“El C. Profesor Conservador del Departamento de Arqueología de este Museo, en oficio número 291, fechado hoy, me dice lo que sigue:-

En el mes de noviembre de 1917 tuve la suerte de encontrarme en la Biblioteca Nacional con ejemplares de la gran colección Arqueológica de Boturini, formada a fines del siglo XVIII, y que se creían perdidos.

Son 31 los códices encontrados, de los que 12 están en papel de maguey; 3 en papel de amate; 2 en piel de venado; 13 en papel europeo y 1 en lienzo europeo.

De dichos códices, 3 pertenecen al siglo XV; 12 al siglo XVI; 6 al XVII y 3 al XVIII.

He empleado 9 meses en hacer el estudio preliminar de la citada colección y lo he cedido al Boletín de la Biblioteca Nacional.

Siendo la colección encontrada del dominio de la Arqueología, y tanto, que algunos de sus ejemplares no son sino porciones de otros que están en exhibición en el Salón de Códices de este Museo, me permito proponer a esta Dirección a su digno cargo, se sirva, si a bien lo tiene, recabar el acuerdo respectivo para que los ejemplares de la colección de Arqueología de Boturini, encontrados en la Biblioteca Nacional, ingresen a las colecciones de este Museo para ser exhibidos y estudiados.”

Lo que transcribo a usted a fin de que se sirva informar sobre el particular.

Protesto a usted mi atenta consideración.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México, D.F., a 24 de septiembre de 1918

El Rector

[Rúbrica]

[Folio 2]

[Membrete Biblioteca Nacional, México]

Núm. 369

ASUNTO: Se informa de que existen en el Establecimiento códices de la colección de Boturini.

Según se sirve usted indicarme en su atenta comunicación núm. 6913, de fecha 24 del actual, en la que se transcribe un oficio del C. Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, tengo

el honor de informarle que efectivamente existen en esta Biblioteca los códices de Boturini a que se refiere el Museo Nacional.

Reitero a usted las seguridades de mi atenta consideración.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México, septiembre 25 de 1918.

EL DIRECTOR,

[Rubrica]

[Folio 3]

[Membrete Departamento Universitario y de Bellas Artes, México D.F.]

Universidad Nacional

Mesa Primera (Técnica) Núm

ASUNTO:- Se le transcribe oficio del Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología.

Al C. Director de la Biblioteca Nacional

Presente.

Con fecha 15 del mes en curso y en oficio número 103, me dice el C. Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, lo siguiente:-

“En oficio número 687, fechado el 18 de septiembre del año próximo pasado, dije a usted lo que sigue:

“El C. Profesor Conservador del Departamento de Arqueología de este Museo, en oficio número 291, fechado hoy, me dice lo que siguiente:

“En el mes de noviembre de 1917 tuve la suerte de encontrarme en la Biblioteca Nacional con ejemplares de la gran colección Arqueológica de Boturini, formada a fines del siglo XVIII, y que se creían perdidos: “Son 31 los códices encontrados, de los que 12 están en papel de maguey; 3 en papel de amate; 2 en piel de venado; 13 en papel europeo y 1 en lienzo europeo.

De dichos códices, 3 pertenecen al siglo XV; 12 al siglo XVI; 6 al XVII y 3 al XVIII.: “He empleado 9 meses en hacer el estudio preliminar de la citada colección y lo he cedido al Boletín de la Biblioteca Nacional: “Siendo la colección encontrada del dominio de la Arqueología, y tanto, que algunos de sus ejemplares no son sino porciones de otros que están en exhibición en el Salón de Códices de este Museo, me permito proponer a esta Dirección a su digno cargo, se sirva, si a bien lo tiene,

recabar el acuerdo respectivo para que los ejemplares de la colección de Arqueología de Boturini, encontrados en la Biblioteca Nacional, ingresen a las colecciones de este Museo para ser exhibidos y estudiados.- Lo que tengo la honra, de transcribir a usted para su conocimiento y resolución, manifestándole que, en concepto del por dicho Profesor, porque los documentos de que se trata vendrían a completar la colección trunca que existe en el salón destinado especialmente en este Museo para exhibición de Códices; dejarían de permanecer ignorados en los anaqueles de la Biblioteca Nacional y por último, serían aquí de verdadera utilidad, no solamente para los hombres de ciencia que visitan el Establecimiento, sino también para sus mismos Profesores que tendrían en estos importantes documentos una fuente para sus estudios y sus investigaciones históricas”.

“Lo que atentamente me permito recordar a usted suplicándole se sirva tomar en consideración tan importante asunto, ya que han cesado las obstrucciones que se tenían entonces para recoger de la Biblioteca Nacional la expresada colección de códices que fue destinada para este Establecimiento desde su institución.

“Al insistir nuevamente en mi solicitud, creo conveniente informar a usted que el actual Director de la Biblioteca me ha manifestado, que por su parte, no habrá inconveniente de hacer entrega de los códices de que se trata,

[Folio 3 v]

considerando que en este Establecimientos es donde deben conservarse por las razones anteriores expresadas.”

Lo que transcribo a usted a efecto de que se sirva informar lo que haya sobre el particular.

Protesto a usted mi atenta consideración.

CONSTITUCION y REFORMAS:

México, D.F., a 18 de marzo de 1919.

El Rector,

[Rubrica]

[Folio 4]

107

ASUNTO: Que habiendo quedado enterado de la transcripción de un oficio del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología en el que solicita ejemplares de la colección de Boturini, ya se estudia el asunto.

Al C. Rector de la Universidad Nacional,

Presente

Por la atenta comunicación de Ud., núm. 3662 de fechas 18 del presente mes, quedé enterado de la transcripción del oficio núm. 103 que el día 15 del que cursa, envió a esa Rectoría el Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, solicitando autorización para que los ejemplares de la colección arqueológica de Boturini, propiedad de esta Biblioteca, pasen a ese Establecimiento. En debida respuesta manifiesto a Ud. que ya se estudia en esta Dirección el referido asunto, cuyo resultado le comunicaré en la mayor brevedad.

Asimismo, creo conveniente manifestar a Ud. que por mi parte no he externado ninguna opinión relativa a la mencionada colección de Boturini, como se asienta en el párrafo final del oficio transcrito, ni se ha consultado sobre el particular.

Reitero a Ud. mi distinguida consideración

México: 19 de marzo de 1919.

EL DIRECTOR,

[Rubrica]

[Folio 5]

112

ASUNTO: Se manifiesta la disposición de entregar al Museo N. de Arqueología & la colección de Boturini, pidiendo en compensación los libros que se citan.

Al C. Rector de la Universidad Nacional,

Presente.

Habiendo estudiado la entrega de la colección arqueológica de Boturini al Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, manifiesto a Ud., en contestación a su atento oficio núm. 3662, fechado el 18 del presente mes, que esta Biblioteca está dispuesta a remitir a ese Establecimiento 28 volúmenes de la citada colección, por reservarse dos que están en forma de libros, pidiendo, en compensación, que el Museo Nacional, ceda a esta Institución, por ser a ella a quien corresponden, las siguientes obras:

PANES, Diego.-Chronología de los Virreyes que han gobernado esta Nueva España. (Ms.) En fo.

----- Theatro de Nueva España en su Gentilismo y Conquista.- Compendio Histórico (Ms.) 5 vol. fol.

Cinco volúmenes de estos libros se encuentran en esta Biblioteca, estando, por consiguiente, trunca la colección.

Reitero a Ud. mi distinguida consideración.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México: 24 de marzo de 1919

EL DIRECTOR

[Rubrica]

[Folio 6]

[Membrete Departamento Universitario y de Bellas Artes, México D.F.]

Universidad Nacional

Mesa Primera (Técnica) Núm

ASUNTO:- Se le transcribe oficio girado por el Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología.

Al C. Director de la Biblioteca Nacional

Presente.

El señor Luis Castillo Ledón, Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, me dice lo siguiente:-

“Enterado con satisfacción por el atento oficio de usted número 3813, de fecha 25 de los corrientes, de que se ha servido usted aprobar el canje de manuscritos propuesto por la Dirección de la Biblioteca Nacional autorizándome para proceder verificarlo inmediatamente me permito manifestar a usted que estoy de acuerdo en ceder a la Biblioteca Nacional la obra inédita de Diego de Panes, a cambio de la colección de Códices de Boturini, pero a condición de que la Biblioteca ceda todos los Códices referidos, pues los dos que dice se reservará por estar en formato de libros, son de los más interesantes y más útiles para este Instituto de mi cargo.- De la manera más respetuosa insisto en que esa colección de Códices es de la exclusiva propiedad del Museo, toda vez que el virrey Bucareli, a quien con justicia consideramos como el verdadero fundador de este Establecimiento, la confiscó en 1743, con el único objeto de destinarla para la fundación de este Museo; además, los referidos Códices han permanecido, no sé por qué causa, años y años guardados en la Biblioteca Nacional sin que hasta ahora hayan sido vistos ni estudiados por nadie, y menos por los Americanistas, extranjeros y nacionales, que siempre ocurren al Museo a hacer sus

investigaciones.- En espera de que, atendiendo a las razones que me he permitido exponer, se sirva usted acordar se haga este canje en la forma debida, procederé a dar cumplimiento a las respetables órdenes de usted.”

Lo que transcribo a usted para su conocimiento y efectos consiguientes, rogándole se sirva remitir su opinión sobre el particular.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México, a 28 de marzo de 1919.

EL RECTOR.

[Rúbrica]

[Folio 7]

123

ASUNTO: comunicando conformidad en la entrega de la Colección de Boturini a cambio de la obra de Diego de Panes, propuesta por el Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología.

Al C. Rector de la Universidad Nacional,

Presente

Deseando evitar dificultades en el canje propuesto al Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, esta Dirección está conforme en entregar a dicho Establecimiento, la completa colección arqueológica de Boturini que posee la Biblioteca Nacional, recibiendo a cambio la obra inédita de Diego de Panes.

Lo que comunico a usted para que se sirva disponer lo conveniente, y en contestación a su atento oficio núm. 1159 de fecha 28 de marzo próximo pasado.

Reitero a Ud. mi distinguida consideración.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México: 3 de abril de 1919.

EL DIRECTOR

[Rúbrica]

[Folio 8]

[Membrete Departamento Universitario y de Bellas Artes, México D.F.]

Universidad Nacional

Mesa Primera (Técnica) Núm 04282

ASUNTO: Que ya se transcribe su nota relativa al canje de la Colección Arqueológica de Boturini, al Director del Museo, para los efectos consiguientes.

Al C. Director de la Biblioteca Nacional

Presente.

Ya se transcribe al C. Director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, el oficio de usted número 123, fechado el 3 del corriente, a fin de que se efectúe en la forma debida, el canje de la colección arqueológica de Boturini, por la obra inédita de Diego Panes.

Protesto a usted mi atenta consideración.

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México, abril 4 de 1919.

EL RECTOR:

[Rúbrica]

[Folio 9]

[Membrete del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología México]

Núm. 151

Al C. Director de la Biblioteca Nacional.

Presente.

El C. Rector del Departamento Universitario en oficio número 4281 fechado el 4 del actual, se ha servido darme aviso de que usted está conforme en entregar a este Establecimiento la colección arqueológica completa de Boturini que existe en esa Biblioteca al digno cargo de usted y que recibirá en cambio la obra inédita de Diego de Panes que se conserva en la Biblioteca de este Museo.

En virtud de lo manifestado por usted ya comisionó al señor Lic. D. Ramón Mena, Profesor Conservador del Departamento de Arqueología a fin de que recoja la colección de que se trata extendiendo a usted el recibo correspondiente.

En cuanto a la mencionada obra de Diego Panes que debe entregársele a usted, queda desde luego a su disposición y puede mandar por ella cuando lo estime conveniente.

Reitero a usted las seguridades de mi atenta consideración

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México, 9 de abril de 1919.

El Director,

[rúbrica]

[Folio 10]

ASUNTO: Queda comisionado el C. Juan B. Iguíniz, para recoger la obra de Diego de Panes.

Al C. Director del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología,

Presente.

Enterado por la atenta comunicación de Ud. núm 151 de fecha 9 del presente mes, de que ya comisionó al señor Lic. D. Ramón Mena, Profesor Conservador del Departamento de Arqueología de ese Establecimiento a su digno cargo, para que recoja la colección de Boturini, me es grato, a mi vez, manifestarle que el C. Juan B. Iguíniz, Subdirector de esta Biblioteca, es el encargado para recoger la obra de Diego de Panes que Ud, se sirvió dar en cambio de la mencionada colección de Boturini.

Reitero a Ud. las seguridades de mi atenta consideración

CONSTITUCION Y REFORMAS.

México: 10 de abril de 1919.

EL DIRECTOR

[Rubrica]

[Folio 11]

Recibí de la Dirección del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, previo acuerdo de la Universidad Nacional, los volúmenes siguientes:-

Panes y Avellan Diego.- Theatro de la Nueva España en su gentilismo y conquista.- Compendio Histórico, manuscrito S. lugar. Siglo XVIII. vols. 2, 3, 4, 5 y 6. en fol. 4.

Panes y Avellan Diego.- Chronología de los Virreyes que han gobernado esta Nueva España.- (Manuscrito.)- S. lugar. Siglo XVIII. En fol. 4.

México, 10 de abril de 1919.

[Rubrica]

Subdirector de la Biblioteca Nacional,

[Folio 12]

De conformidad con el oficio número 152 ciento cincuenta y dos de 9 de abril del año en curso y en el que la Dirección del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología comisiona al subscripto Lic. Ramón Mena, Profesor Conservador del Departamento de Arqueología para recibir de la Biblioteca Nacional la colección Arqueológica de Boturini, acusando el recibo correspondiente, procedí con esta fecha a recibir los ejemplares de dicha colección de conformidad con el Catálogo respectivo que aparece en los números 3 tres, 4 cuatro, y 5 cinco del tomo XII del Boletín de la Biblioteca Nacional.

Y para constancia se extiende el presente recibo por triplicado y anotado en seguida los títulos y números de los ejemplares respectivos.

- 1.- Fragmento de la fiesta cíclica
- 2.- Apuntes del Tequitlate.
- 3.- Mapa de Puebla.
- 4.- Toponimia de Tlaxcala.
- 5.- Tira de tributos (fragmento)
- 6.- Fragmento de tributos.
- 7.- Mapa del juego de pelota.
- 8.- Tributos de Mezquiahuala.
- 9.- Copia de Boturini.
- 10.- Mapa de Tlaquitenanco.
- 11.- Fragmento
- 12.- El Fuego nuevo.
- 13.- Mapa de Cholula.
- 14.- Cuaderno de Itztapalapa.
- 15.- Señores de San Lorenzo Axotlan y de San Luis Iluexutla.
- 16.- Cuadernos de San Pablo Iluyxoapan.

- 17.- Genealogía de Don Felipe Ixtlilxochitl.
- 18.- Escudo de Castilla.
- 19.- Historia de la Conquista (Esbozo)
- 20.-Tributos de Santa Cruz Tlamapa (1564-1576)
- 21.- Fragmento “Caltecpaneca”.
- 22.- Fragmento de dos guerreros.
- 23.- Fragmento de las mujeres.
- 24.- Genealogía.
- 25.- Otra genealogía.
- 26.- Genealogía de Ateno
- 27.- Genealogía de Xochilquexolot.
- 28.- Dos fragmentos.
- 29.- Genealogía de Ixtlan (en tzapoteco).
- 30.- Teotenantzin.
- 31.- Repartición de tierras testamentarias.
- 32.- Códice Tezcoco-Acolma.

Se hace constar que los números 1. Fragmento de la fiesta cíclica y 12. El Fuego nuevo son un mismo códice que está descri[to] dos veces en el catálogo, por lo que la entrega es de 31 treinta

[Folio 12v]

y un ejemplares.

CONSTITUCIÓN Y REFORMAS. México, 14 de abril de 1919.

ENTREGUÉ

El subdirector de la Biblioteca Nacional

[Rúbrica]

RECIBÍ

El Profesor Comisionado del Museo Nacional

[Rúbrica]

[Folio 13 y 13v repiten lo del 12 y 12v]

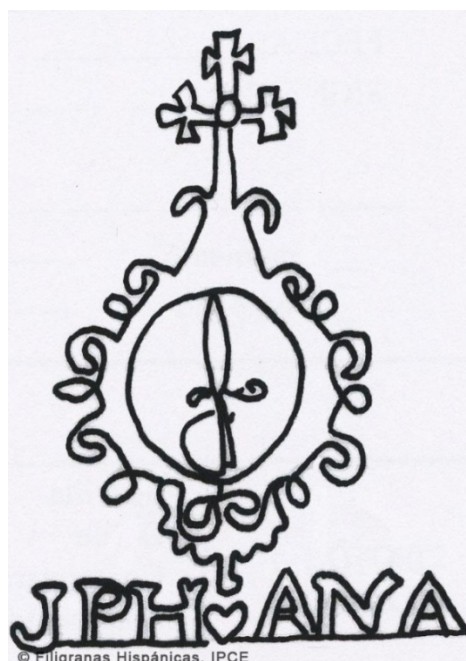


Figura 33. Filigrana: 22867A, JPHANA, 75 x 55 mm, ubicación: César Calino, *Discursos morales*, 1786. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Sig. s/n. Disponible en: https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0022867A. [Consultado: 15 septiembre 2020]

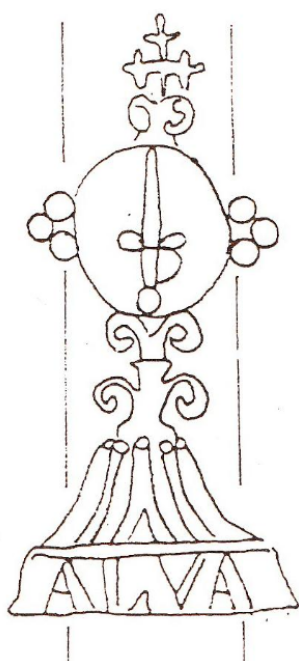
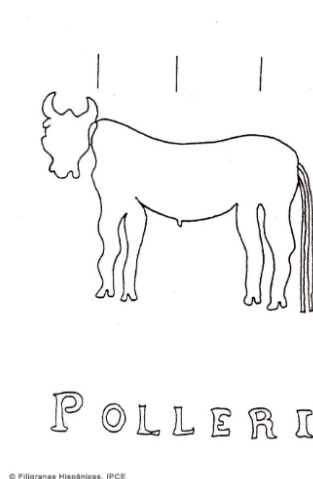


Figura 34. Filigrana 29771A, ALVA, 69 x 33 mm, ubicación: Archivo Histórico Provincial, Lugo, 1799. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Sig. BasantaV-C10_F86. Disponible en: https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0029771A. [Consultado: 15 septiembre 2020]



Figura 35. Filigrana 31731A, Toro Ver A-Torero y Rejoneador sobre iniciales ABF, 66 x 73 mm, ubicación: Archivo Histórico Provincial, Pontevedra, 1789. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Sig. BasantaVI_C5_F71.
 Disponible en: https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0031731A [Consultado: 15 septiembre 2020]



© Filigranas Hispánicas. IPCE

Figura 36. Filigrana 26264A, Rejoneador Ver C-Mamíferos, 84 x 64 mm, ubicación: Archivo Universitario, Santiago, 1769. Filigranas Hispánicas, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Sig. BasantaV_C3_F179.
 Disponible en: https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0026264A [Consultado: 15 septiembre 2020]